



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MATEUS MELO DOS SANTOS

BOCAS QUE BEIJAM, BOCAS QUE FALAM:
Grupo de Teatro Vivencial e masculinidades em Recife e Olinda (1974-1983)

Recife
2018

MATEUS MELO DOS SANTOS

BOCAS QUE BEIJAM, BOCAS QUE FALAM:

Grupo de Teatro Vivencial e masculinidade em Recife e Olinda (1974-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Cultura e Memória

Orientador: Prof. Dr. Renato Pinto

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

S237b Santos, Mateus Melo dos.

Bocas que beijam, bocas que falam : Grupo de Teatro Vivencial e masculinidades em Recife e Olinda (1974-1983) / Mateus Melo dos Santos. – 2018.

140 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Renato Pinto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2018.

Inclui referências e anexos.

1. História. 2. Teatro. 3. Teatro – Censura. 4. Sexualidade. 5. Contracultura. I. Pinto, Renato (Orientador). II. Título.

981.34 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2019-073)

MATEUS MELO DOS SANTOS

BOCAS QUE BEIJAM, BOCAS QUE FALAM:

Grupo de Teatro Vivencial e masculinidade em Recife e Olinda (1974-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em: 29/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Pinto (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Antonio Paulo de Moraes Rezende (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

A meus irmãos, Artur, Tiago e Bruno (Douglas), que me ensinam o que é amar.

A meu avô Mário, que me conta histórias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço consternado a milhões de brasileiros que, apesar de *impostos*, pagaram por este trabalho.

A meu pai, que me encorajou a ser estudioso e amante da História, me influenciando com livros e estimulando meu senso coletivo.

A minha mãe, que me ensina todos os dias como se amar a família e como ser solidário com o outro. Ela não descansa enquanto não vê um sorriso em todos ao redor.

A Graça, a quem posso chamar de mãe, que me trouxe o amor, o cuidado e o carinho que me constrói.

A meus mais fiéis companheiros de andanças pelo submundo da amizade mais piegas e mais satirizada, pela gargalhada e pelo ciúme, pelo amor e pela intimidade politicamente incorreta, indecente; pelas noites de farra, noites de estudo, desde o dia 8 de agosto de 2011, no primeiro dia da graduação, até a casa de praia daqui a alguns anos com nossos filhos e netos. Obrigado, Kaio Lacet (o Kadinho), Wolfgang Maciel, ou Marcelo (o Wolfinho) e Paula Kelly (a Paulinha). Vocês me fazem mais forte e mais vivo.

As *Terças do Real*, com Douglas, Nemo, Eduardo, Victor e Renan, os participantes mais assíduos, responsáveis por debates intrigantes, honestos e étlicos. Vocês me tiraram do conforto ideológico, provocaram abalos sísmicos nas minhas certezas e aprofundaram minha visão do mundo.

A Natália Lima, que mexe comigo, me ensina sobre a vida e me faz querer ver seu sorriso a cada segundo. Aqui, amor e saudade se fundem em um mistura doida, avassaladora e intensa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, que me deu oportunidade e as condições necessárias para a realização dessa dissertação. Vale destacar também o apoio e a competência de Sandra e Patrícia, da secretaria, sempre atenderam-me com sorrisos e tranquilidade. Meu muito obrigado também à CNPq, que patrocinou essa empreitada.

Aos meus tios Boel, Bidhula e Maena, pilares da minha história, guerreiros da fortaleza na qual me abrigo e que chamo de *casa*.

A Austrália, que guarda meus sonhos e minhas fantasias.

A Patrícia Pedrosa, que me puxou pra cima e me mostrou que há diferentes formas de amar.

A Ghita Galvão, que provocou terremotos e me abriu um mundo novo.

A quatro pessoas que foram básicas para este trabalho. Sem elas, esta pesquisa não teria saído:

Primeiro, Deise Albuquerque, Deisinha, que tem um poder sobrenatural, um espírito nobre, de uma estirpe rara, de uma sabedoria e amizade também raras. Tem uma paciência inquestionável e leu muito do que está aqui escrito, criticando com honestidade e construtividade.

Segundo Leidson Ferraz, querido amigo, sempre alegre, que me estimulou e me fez rir intercaladamente, pois só sabe viver se for com felicidade e animação. Criou atalhos na minha pesquisa e me cedeu sempre material sem pestanejar, tudo em nome da História do Teatro e da amizade.

Terceiro, a tia Durce e a tio Marcelus, que me emprestaram seu lar, afastado da loucura da cidade, lotado de silêncio e de paz, para que eu me isolasse apenas no intuito de escrever uma gorda parte dessas linhas a seguir.

Agradeço também a Renato Pinto, que topou cooperar com minha empreitada pelos caminhos da pesquisa histórica. Aos professores Rodrigo Dourado e Antônio Paulo Rezende, por me guiarem nessa aventura e se disponibilizarem para participar desse importante debate sobre o teatro e os desejos. Agradeço a Miguel Ângelo, que cedeu sem burocracia seu arquivo pessoal, muito organizado e rico, e que me ajudou profundamente no processo de pesquisa, e a Diogo Barreto, que também contribuiu documentalmente para esse processo. Também a Christine Dabat, que abrilhantou minha graduação com incomensurável sabedoria, sabendo dosar de maneira brilhante a ternura com a austeridade, a inteligência com o esforço, a simplicidade com a valorização.

Por último – de maneira especial – agradeço a minha avó Êucia, que me criou, educou e, quando queria brigar, me chamava de *artista* e *anarquista*.

RESUMO

O Grupo de Teatro Vivencial de Olinda, ativo entre as décadas de 70 e 80 em seu café-concerto Vivencial Diversiones, vem sendo, principalmente nos últimos anos, alvo de constantes pesquisas entre jornalistas e amantes das Artes Cênicas, além de ser revivido também em peças de teatro e no cinema. Contudo, há no Grupo uma pluralidade de perspectivas sobre sua atuação ainda não exploradas. Objetivei, primeiro, nesta dissertação, investigar sua condição política enquanto coletivo teatral, pois o escracho e o desbunde marcavam-no fortemente, potencializando, então, o interesse na análise teórica dos textos e do comportamento da trupe. Segundo, mostraram-se relevantes os debates acerca da sexualidade levantados nos espetáculos e no cotidiano dos seus integrantes, através tanto da expressão corporal, quanto do discurso, que representaram uma quebra do modelo consagrado binário masculino/feminino. E por último, dentro do percurso deste estudo, procurei entender a relação do coletivo com a censura – tanto sob uma ótica estatal burocrática, quanto socialmente, de maneira informal –, que se mostrou, durante a estruturação da dissertação, complexa e ambígua. De maneira geral, a pesquisa se deu através de outras obras, como as contribuições de Alexandre Figueirôa em *Transgressão em Três Atos*, as entrevistas registradas em *Memórias da Cena Pernambucana*, de Leidson Ferraz e Rodrigo Dourado, que tratam do assunto, juntamente com documentos reunidos por estudiosos do grupo e integrantes ou preservados em arquivos, principalmente nos registros da Imprensa. Os programas dos espetáculos também foram reunidos e analisados, bem como o texto censurado de uma das peças apresentadas pelo Grupo.

Palavras-chave: Teatro. Sexualidade. Censura.

ABSTRACT

The theatre company Grupo Vivencial was resident at their café-chantant Vivencial Diversiones, in Olinda, and active in the 70s and 80s. In recent years, research both by journalists and enthusiasts of the performing arts has been conducted on them as they have also been object in recent plays and films. However, there is a variety of perspectives concerning this company yet to be explored. I have first aimed at investigating their political condition as a theatre collective since the interest in theoretical analysis of their texts and behaviour is potentialized by their marked slapstick humour and vulgarity. Secondly, their performances and daily behaviour of their members raised a debate on sexuality, which have proven to be relevant in regards both to bodily expression as well as in speech, a break of gender binary. Finally, all along this work, I tried to understand the relation between the collective and censorship – from the perspectives of state bureaucracy and from a social standpoint –, which proved to be very complex and ambiguous. This research was conducted largely based on the contributions by Alexandre Figueirôa in *Transgressão em Três Atos*, interviews in *Memórias da Cena Pernambucana*, by Leidson Ferraz and Rodrigo Dourado, among other works along with documents brought together by researchers and members of the company or kept in records such as press archives. Programs of the performances were also taken into account and reviewed as well as the censored text of a play staged by the company.

Keywords: Theatre. Sexuality. Censorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Verso do programa do espetáculo <i>Vivencial 1</i>	21
Figura 2 – Auricélia Fraga junto a Ivonete Melo em <i>Viúva, porém honesta</i>	23
Figura 3 – Certificado de participação do Grupo Vivencial na I Mostra de Teatro Amador de Pernambuco – 1976.....	35
Figura 4 – Matéria do <i>Jornal do Comércio</i> do Amazonas, 31/07/1974.....	42
Figura 5 – Questão da prova seletiva da Polícia Militar do estado do Paraná.....	61
Figura 6 – <i>Diário Oficial</i> . Março, 1977.....	68
Figura 7 – Certificado de censura da Polícia Federal.....	73
Figura 8 – Documento do DOPS de denúncia ao <i>Vivencial I</i> , 1974.....	78

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	VIVENCIAL: UM GRUPO DE CONTRACULTURA.....	19
2.1	“CRESCER E APARECER NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL”.....	22
2.2	QUEM É A CONTRACULTURA?.....	27
2.3	NOS ABIMOS DA PERNAMBUCÁLIA.....	31
3	OS FILHOS DE DIONÍSIO COM MARIA SOLEDADE.....	40
3.1	GELEIA TROPICAL.....	40
3.1.1	Sagrada Subversão.....	41
3.1.2	Engravatados.....	477
3.2	SEXO, DROGAS E BATUCADAS.....	52
3.2.1	Da dominação masculina em terras nassovianas.....	53
3.2.2	Super-homem desde o primeiro choro.....	60
3.2.3	“Mall star Tapuias da Civilização”.....	64
4	SÍNTESE DA IDEOLOGIA E DO PRAZER.....	69
4.1.	MÃOS NAS BOCAS DAS BONECAS QUE FALAM PARA O MUNDO.....	70
4.2	LAMA ABAIXO DO RADAR.....	77
4.3	A BOCA QUE FALA É A BOCA QUE BEIJA.....	84
4.4	<i>BONECAS QUE FALAM PARA O MUNDO.....</i>	<i>87</i>
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
	REFERÊNCIAS.....	96
	ANEXO A – DIARIO DE PERNAMBUCO, 22/02/1979.....	102
	ANEXO B – DIARIO DE PERNAMBUCO, 31/05/1974.....	103
	ANEXO C - PROGRAMA DO ESPETÁCULO VIVENCIAL I, 1974.....	104
	ANEXO D – PROGRAMA DE REABERTURA DO CAFÉ-CONCERTO	
	DIVERSIONES: A COBRA ATACA NOVAMENTE.....	105
	ANEXO E – CARTA DE MIGUEL ÂNGELO.....	106
	ANEXO F - DIARIO DE PERNAMBUCO, 08/11/1974.....	107
	ANEXO G – PROGRRAMA DO ESPETÁCULO GENESÍACO.....	108
	ANEXO H – JORNAL DO COMMERCIO, 08/11/1974.....	109

ANEXO I – DIARIO DE PERNAMBUCO, COLUNA JOÃO ALBERTO, 27/02/1975.....	110
ANEXO J – DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/04/1975.....	111
ANEXO K – JORNAL DA CIDADE, 2 A 8 DE MARÇO DE 1975.....	112
ANEXO L – DIARIO DE PERNAMBUCO, 03/08/1976.....	113
ANEXO M – JORNAL DA SEMANA, 25 A 31 DE JANEIRO DE 1976...	114
ANEXO N – DIÁRIO OFICIAL, DEZEMBRO DE 1979.....	115
ANEXO O – DIARIO DE PERNAMBUCO, 27/11/1975.....	116
ANEXO P – DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/01/1977.....	117
ANEXO Q – ARQUIVO NOSSO TEATRO.....	118
ANEXO R – VERSO DO PROGRAMA NOS ABISMOS DA PERNAMBUCÁLIA.....	119
ANEXO S – DIARIO DE PERNAMBUCO, 28/08/1976.....	120
ANEXO T – DIARIO DE PERNAMBUCO, 24/04/1976.....	121
ANEXO U – PROGRAMA DO ESPETÁCULO JOÃO ANDRADE.....	122
ANEXO V – PROGRAMA DO ESPETÁCULO 7 FOLÊGOS.....	123
ANEXO X – JORNAL DO COMMERCIO, 12/07/1974.....	124
ANEXO Y – DIARIO DE PERNAMBUCO, 31/12/1978.....	125
ANEXO Z – FRENTE DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO NOTÍCIAS TROPICAIS.....	126
ANEXO AA – DIARIO DE PERNAMBUCO, 16/03/1976.....	127
ANEXO AB – JORNAL REPÚBLICA, 09/01/1980.....	128
ANEXO AC – DIARIO DE PERNAMBUCO, 08/01/1977.....	129
ANEXO AD – TRECHOS DO ESPETÁCULO SOBRADOS E MUCAMBOS CENSURADOS.....	130
ANEXO AE – VERSO DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO NOTÍCIAS TROPICAIS.....	132
ANEXO AF – DOCUMENTOS OFICIAIS DA CENSURA SOBRE A PROIBIÇÃO DA TELENOVELA ROQUE SANTEIRO.....	133
ANEXO AG – DIARIO DE PERNAMBUCO, 25/12/1975.....	135
ANEXO AH – JORNAL DO COMMERCIO, 27/11/1975.....	136
ANEXO AI – DIÁRIO OFICIAL, 06/05/1982.....	137
ANEXO AJ – DIÁRIO OFICIAL, SETEMBRO DE 1983.....	138
ANEXO AK – A REPÚBLICA, 28/01/1981.....	139

1 INTRODUÇÃO

Em entrevista a *O Globo*, o historiador Peter Burke define o passado como “um país estrangeiro”¹. Uma frase que provavelmente ficará no rol das sínteses felizes quanto à análise da memória e do passado, pela sua complexidade, quando nos vemos afastados do que estudamos, gestando uma dolorosa melancolia, mas que resulta em uma mistura charmosa, ao mesmo tempo, por despertar nossa curiosidade da estrada, das pessoas no tempo. Parece que nunca vamos entender o que se passou em determinado instante, assim como não entendemos o que é ser francês, angolano ou neozelandês. Só podemos desconfiar.

E desconfiar é importante. Escolhi como objeto de estudo para essa dissertação o Vivencial, um grupo no qual, através das fontes consultadas e vasculhadas, pude notar um quê de espanto do público, da imprensa e certa altivez e orgulho por parte dos seus integrantes. Escolhi esse Grupo por ser um coletivo aparentemente corajoso, que fugia do lugar comum do teatro encenado e divulgado em Pernambuco naquela altura e que, apesar de ter sido qualificado muitas vezes como apolítico, esteve no jogo de poder e de afirmação da cultura local no contexto do regime militar. Seus membros, de maneira abrangente, mas não totalizante, também estavam dispostos em choques nos seus cotidianos privados.

A trupe, ativa oficialmente entre 1974 e 1983, ficou conhecida por uma estética tropicalista, pela sensualidade, pelas performances polêmicas – para público, imprensa e Estado, como explicado detidamente adiante – e pela sexualidade desmesuradamente escancarada. Além da vida marginalizada, não só pelo governo militar, mas pelas questões culturais coletivas ligadas ao comportamento.

O jornalista João Silvério Trevisan, em visita a Recife e a Olinda no final dos anos 1970, classificou uma noite na casa de diversão Vivencial *Diversiones*, na edição do periódico gay carioca *Lampião de Esquina*, lançada em 18 de novembro de 1979, como “o espetáculo mais vibrante da cidade” (TREVISAN, 1979, p. 15). Para Jomard Muniz de Brito, foi “a maior explosão do tropicalismo no Nordeste” (apud FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 19).

A escolha, confesso, não foi como em um conto de fadas da Academia, na qual sonhava estudar isso. Sempre gostei de teatro e fui ator, por um curto período. Mas sequer conhecia esse grupo até a época da seleção para o ingresso no Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Foi então sugerida a mim essa

¹A entrevista na qual o historiador faz menção a este conceito está disponível em:
<<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/peter-burke-passado-um-pais-estrangeiro-186814.html>>

pesquisa por membros da academia, por ser um grupo irrequeto e com potencial para novas pesquisas.

E aí comecei uma relação de amor e ódio com Vivencial. Amor, por enxergar no grupo uma vibrante vontade de crescer e aparecer. Amor, por mostrar a coragem de homens e mulheres determinados a fazer arte de maneira espontânea e longe da tradicionalidade. Amor, por tentarem inovar, por misturarem, por rirem e fazerem rir, por questionarem toda a sobriedade e caretice. E ódio. Ódio, por não saber bem como se pesquisava e como se escrevia de uma forma que a banca me aprovasse. Aprendizado. Ódio, por me fazer questionar o quanto historiador eu sou. Ódio, por ver o quanto de um homem tradicional, conservador e preconceituoso eu sou.

O Vivencial realmente desconfiava. Desconfiava que homens não pudessem andar de roupas coladas. Desconfiava que os relacionamentos tivessem que ser entre um homem e uma mulher, felizes, monogâmicos, com uma bela casa própria com jardim e maravilhosos utensílios domésticos, com um possante estacionado na garagem, como em propagandas de margarina. Desconfiava que o teatro devesse ser shakespeariano e que o riso não pudesse fazer refletir. Desconfiava do que era ser homem e do que era ser mulher. O quanto disso foi intencional? Talvez jamais saiba mensurar.

Comecei a pesquisar o Grupo para o processo de seleção e algumas dúvidas me inculcaram. O primeiro capítulo trata de uma dessas dúvidas: o quanto o Vivencial foi espontâneo e o quanto bebeu de outras fontes? Como historicizar um Grupo tão único, mas ao mesmo tempo tão emblemático na rajada de expressões artísticas que surgem desde os anos 1960? Que elementos novos eu poderia trazer de um Grupo que, dadas as recentes discussões sobre gênero e sexualidade, ressurgiu das cinzas como símbolo de certa liberdade sexual e de enfretamento à norma padrão e midiática do corpo? A contracultura parece ter sido um guarda-chuva maior que englobou uma infinidade de expressões político-artísticas das mais variadas e das mais deliciosas; e o Vivencial, como fica nessa história?

Outras dúvidas apareceram: por que o Vivencial, de alguma maneira, chamou a atenção – ontem e hoje? E mais: como e por que um público relativamente tradicional também assistia a esses espetáculos que eram considerados subversivos, homoerotizados, degenerados e anárquicos? Essas perguntas, tentei esmiuçá-las no segundo capítulo, com a ajuda de teóricos muito importantes nesses meus dois anos de trabalho, entre eles Michel Foucault, Judith Butler e Pierre Bourdieu.

Para o terceiro capítulo, reservo uma discussão sobre as questões de censura e repressão. Se é que podemos chamar assim, desenvolveremos tanto as perspectivas de um ponto

de vista burocrático estatal, quanto da população comum, fora da esfera política de poder institucionalizado. Além disso, questionarei a relação do Vivencial com esses tipos de censura ou julgamento, o perfil que o grupo apresentou durante os Anos de Chumbo e os olhares do público, não dos que pagavam cinquenta cruzeiros no ingresso², mas dos que os fitavam de domingo a domingo.

Em entrevista, Guilherme Coelho, o mentor do grupo, disse: “toda noite lá, tinham dois camburões pra reforçar, pra dar segurança ao nosso trabalho. Lá era um território livre onde se podia apresentar qualquer coisa” (apud DOURADO, 2003, p. 13). E, durante alguns meses, percebi que a relação do Vivencial com o Estado era complexa e longe dos romances maniqueístas e tribalistas que colocam o policial como malvado e o artista como mocinho. E se tinha uma coisa que as vivecas, como se chamavam os integrantes do grupo, não queriam ser chamadas era de mocinhos. No máximo, talvez, mocinhas, já que não pareciam gostar do bom comportamento, do que era esperado, do comum.

Procurarei, então, no terceiro capítulo, explorar toda a relação que envolve o Vivencial e *establishment*³. Além dessa entrevista de Coelho, outra me foi importante para a idealização dessa sessão: em participação ao programa *Opinião Pernambuco*, o ator Henrique Celibi falou de um espetáculo do Vivencial apresentado de maneira relativamente tranquila em sua casa de espetáculos, na lama periférica do Complexo do Salgadinho, entre Recife e Olinda, mas que, ao tentar iniciar temporada no Teatro de Santa Isabel, símbolo máximo da consagrada teatralidade pernambucana, foi censurado.

A essa altura do campeonato, pego-me pensando: o quanto do Vivencial chega até nós? Quanto dos discursos é embelezado ou, pelo contrário, deteriorado? Quanto do espetacular na época era apenas cômico? O quanto que as pessoas que lá iam se sentiam afetadas? São perguntas duras que me instigaram a pesquisar, refletir e escrever, mas que oferecem poucas chances de serem respondidas.

Para as questões fáceis acerca do Vivencial, há respostas fáceis. Para as questões complexas, há inúmeras pessoas pesquisando o Grupo, como o jornalista e historiador Leidson Ferraz, o pesquisador Rodrigo Dourado e o jornalista Alexandre Figueirôa, nos quais me baseei, na tentativa de me aprofundar e tentar contribuir de alguma maneira – mesmo que minúscula – na construção da memória e das discussões sobre o Vivencial. Vale ressaltar que utilizei neste texto muitos documentos, como as matérias de jornais e programas dos espetáculos, que

² Ver Anexo A.

³ Conceito que se refere a uma ordem social, econômica, ideológica e política estabelecida em um Estado ou sociedade.

também foram usados para a confecção do livro *Transgressão em Três Atos* (2011), de coautoria de Alexandre Figueirôa.

Certo, mas com tantos trabalhos assim sobre o Vivencial, o que este traz de novo, de diferente?

Nos percalços desse processo de mais de dois anos de escrita, foi comum ler e reler muita coisa. Na reta final, na conclusão do texto, resolvi reencontrar uma série de fontes que apenas tinha consultado nos primeiros meses do andamento do projeto e percebi o quanto esses trabalhos eram ricos e se debruçavam sobre vasta documentação. Entretanto, tentei trazer novos documentos e uma nova contribuição no sentido teórico, abarcando diferentes autores, postos em consonância com os já aprofundados em outros materiais. Depois de tanto tempo em contato com o Vivencial, consegui criar mais questões e hipóteses do que linhas seguras sobre a trajetória do Grupo.

Reiteradamente também me foi sugerida a produção de documentação a partir de entrevistas com os participantes do elenco. Iniciei, então a jornada e realizei três delas, mas então, na reta final da dissertação, percebi que caí no mesmo problema que Figueirôa relata na introdução do seu trabalho: uma cristalização das opiniões sobre o Grupo. Um endeusamento que poderia servir em caso de uma homenagem, mas não tenho intenção de realizar isso. É muito mais uma análise historiográfica à luz de alguns teóricos sociais.

De maneira geral, a documentação reunida, além das produções dos autores citados mais acima, aglutinou o acervo pessoal do iluminador do grupo, Miguel Ângelo (a quem conheci através de Alfredo Neto, ex-ator do Vivencial), que mora em Olinda, atualmente, e trabalha na janela de casa, como vendinha de pipoca, refrigerantes, chicletes e cerveja para a vizinhança. Um material quase inesgotável me foi disponibilizado e trouxe pérolas, a exemplo de certificados de censura ou de participações em eventos, textos vetados pelo regime, programas de espetáculos e matérias de periódicos.

Outra mina de ouro que contribuiu materialmente para esta investigação foram os acervos pessoais dos pesquisadores Leidson Ferraz e Rodrigo Dourado, que me brindaram com trabalhos acadêmicos, entrevistas e as mais diversas fontes. Ferraz, além disso, me apresentou ao seu projeto *Teatro tem programa!*, que disponibiliza 780 programas de espetáculos produzidos em Recife em Olinda no século XX, e com o acervo do projeto *Memórias da Cena Pernambucana*, que já lançou quatro volumes tratando de entrevistas sobre a história do teatro pernambucano.

Não poderia deixar de citar a Hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital, que disponibiliza farto material publicado pelo *Diário de Pernambuco*, periódico certamente mais

rememorado nesta dissertação. No final do trabalho, mais enfaticamente (por vezes respingo no correr do texto também), discuto o fim da trupe e apresento um processo que foi encontrado na página digital do *Diário Oficial de Pernambuco*, disponibilizado pela Companhia Editora de Pernambuco, a CEPE. Alguns materiais audiovisuais, como entrevistas, matérias e filmes dirigidos por Jomard Muniz de Britto, estavam dispostos no *YouTube*, plataforma indispensável na minha pesquisa.

Em suma, três perguntas norteiam meu trabalho através desses documentos e da contribuição teórica dos autores:

1) Por que o Vivencial chocava? Vou mostrar que não são raras as reações de espanto ao Grupo. Geralmente causavam algum tipo de euforia, seja de uma maneira mais negativa, identificado com uma estética do lixo, pobre tecnicamente e reboativo, seja de uma forma mais positiva, apaixonando, arrebatando e seduzindo. De intelectuais de esquerda a componentes de uma classe média mais conservadora e não questionadora do *status quo*, o Vivencial tendeu a lotar sua casa de espetáculos.

2) O Vivencial se propunha a uma terceira margem? Era um teatro político? Em que medida o grupo percebia a profundidade de suas ações? Os integrantes do Vivencial não parecem ter pretendido hastear uma bandeira em prol de um mundo melhor, mais igualitário, mais justo. Por outro lado, ironizavam com as esferas mais abastadas do poder e faziam graça. Uma graça com certo teor de veneno, sarcástico. Guardavam opiniões controversas e sempre riram e faziam rir de A a Z, de leste a oeste, da extrema esquerda à extrema direita.

3) Por que ele era censurado? Por que não era? O Grupo parece ter tido liberdade diferente na casa de espetáculos Vivencial Diversiones funcionando plenamente entre 1979 e 1982. Que relação era essa com a ditadura? A censura parecia ter ciência do que se passava no café-teatro da trupe, mas de alguma maneira não interferia tanto quanto interferiria em outros meios. Mas por quê?

Posto estas questões, já de início, peço licença para o uso reiterado da primeira pessoa do singular. Foi uma escolha deliberada, no sentido de não me eximir das falhas e das virtudes, das dúvidas e dos riscos. Sempre achei meio *blasé* o fato de referirmos nossas pesquisas, nossos escritos e nossas opiniões, academicamente, de forma impessoal por meio de pronomes pessoais na terceira pessoa do singular.

Além disso, minhas sinceras desculpas por não proporcionar uma leitura que flua tão deliciosamente quanto os espetáculos do Vivencial parecem ter fluído. A escrita acadêmica ainda me é um desafio com suas normas e exigências e parece que colocar o Vivencial dentro

de rígidas estruturas é um desafio quase semântico; porque o Vivencial, a princípio, não tinha princípio. O que era proibido era proibir. O primeiro passo, parece, era não ter amarras:

Pelo nosso coração à direita / e a nossa cabeça à esquerda/ E Brasil/ Brazil/
Brazyl [...] BOCA QUE RI E MORDE/ ANTROPOFOGOS/ Quá... Quá.../
Transformar o MORTO/ Não aceitar os MORTOS/ A herança mal cheirosa/
víscera exposta/ monetariarte/ quá... o teatro daqui/ quá... a doce baixeza/ quá...
o fixo arremesso o fisco/ quáradio/ quátv/ quámovie/ quáteatro/ quáquá [...]
(In: DOURADO, 2003, p. 98).

O trecho acima é do *Manifesto Quá-Quá-Quá*, uma espécie de estatuto do Grupo que, pelo que pude conhecer, resume bem a filosofia do Vivencial. Misturando esquerda e direita, bocas que riem e que mordem, que beijam e falam, transformando e misturando, mas, acima de tudo, zombando... E, quase nunca, uma zombaria vazia.

Boa leitura!

2 VIVENCIAL: UM GRUPO DE CONTRACULTURA

Se não tivesse suas maldições, jamais chegaria aonde chegou.

(Guilherme Coelho)

Quando o guitarrista George Harrison visitou a Índia, em 1966⁴, a juventude alternativa do município de Carpina⁵ entrou em furor ao receber as influências do *beatle* que buscava aprofundamento espiritual e que mesclava sua rebeldia filha do rock com a transcendência filha do espiritualismo hindu (DUARTE, 2014). Aqueles meninos e meninas sentiram que havia espaço para novas formas de viver que não necessariamente obedecessem aos ditames herdados pelas gerações anteriores.

Entre esses jovens estava Guilherme Coelho. Ele mesmo declarou em entrevista concedida ao *Diário de Pernambuco*:

Tinha decidido ser hippie porque lia *Pasquim*, por conta da contracultura, dos gurus da época, George Harrison tinha se convertido ao hinduísmo. Queríamos todos ir para o Tibet, curtir as maravilhas do hinduísmo. Os meus amigos conseguiram ir, mas eu não consegui. Fiquei frustrado.⁶

Incomodado com o malogro de seus planos, Guilherme acabou parando em Olinda, na casa de uma amiga artista plástica, Sílvia Pontual. Sílvia, vendo o desapontamento do colega, sugeriu que visitasse o mosteiro próximo dali, já que ele tinha o desejo de ser monge. Ele só não esperava que, ao invés de se deparar com uma missa tradicional, encontrasse naquele espaço quase uma ópera rock, tocando temas dos musicais *Hair* e *Jesus Cristo Superstar* (DUARTE, 2014), símbolos do novo ímpeto cultural que inundava a imaginação dos jovens menos ortodoxos. Desde então, nosso personagem, Guilherme Coelho, passou a frequentar o Mosteiro de São Bento e, em seguida, ingressou na vida monástica.

Ainda na condição de noviço, conheceu e passou a orbitar os encontros da ARMA - Associação de Rapazes e Moças do Amparo, que, abrigada na Igreja de Nossa Senhora do Amparo, também em Olinda, desenvolvia atividades culturais, como grupos de música, artes plásticas e teatro para jovens da comunidade do Amparo, sem deixar de acolher tantos outros

⁴ Essa história está disponível em: <https://www.beatlesbible.com/1966/09/14/george-pattie-harrison-travel-to-india/>.

⁵ Carpina é um município da Zona da Mata Norte, no estado de Pernambuco, no Brasil, a 45km de Recife, sua capital.

⁶ DUARTE, André. Deus da transformação. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 jan. 2014. Caderno Aurora, p.18-23.

da Grande Recife (MEDEIROS, 1986). Diante de indagações relativas ao assunto, Jomard Muniz de Britto, cineasta participante do projeto na direção de alguns espetáculos e responsável por transformar performances do grupo em filmes, responde:

Eu não entendo bem isso, não, esse compromisso do Vivencial com a Igreja Católica. Eu diria que o Guilherme, como o irmão dele, Fábio, eles começaram a estudar no Mosteiro de São Bento. E eles estudaram Filosofia, não me lembro muito se chegaram à Teologia. Mas a Filosofia, então, por exemplo, tudo o que tinha mais ligado à sensualidade. Guilherme citava muito Platão, *O Banquete*, de Platão. Então eu não vejo essa marca da Igreja Católica. [...] eu diria que mesmo dentro da Igreja Católica, era uma coisa à margem, como era à margem de todas as políticas convencionais, de todas as repressões convencionais também, que continuam existindo. [...] era bom ligar também a comicidade com as chanchadas da Atlântida. É melhor do que falar na Igreja Católica ⁷.

No ano de 1974, a ARMA comemoraria seu décimo aniversário. Em função disso, seus integrantes resolveram montar uma peça. Guilherme também participou do processo, encabeçando a direção do espetáculo, que foi nomeado *Vivencial I* (FERRAZ; DOURADO; JUNIOR, 2005). Tratava-se de uma sequência de quadros baseada em colagens de artigos de jornais, textos de revistas, recortes de livros, todos assinados por filósofos, dramaturgos e jornalistas. A música também atravessava as cenas⁸.

Trazendo à baila temas considerados polêmicos para o contexto político e social de então, a montagem, marcada pelo improviso, abordava questões que interessavam e permeavam experiências (vivências) daquele Grupo, tais como drogas, violência, homossexualidade, tecnologia, massificação e política. A estreia se deu nos domínios do Mosteiro de São Bento, em seu auditório, no dia 25 de maio de 1974 (CADENGUE, 2011).

Consta que a plateia reagiu à peça com “encantamento e estranheza” (*Ibid.*, p. 289). No entanto, as matérias do espetáculo desagradaram os religiosos da congregação, sendo necessário buscar outro palco. Foi no Teatro do Bonsucesso, na mesma cidade, onde o Grupo encontrou abrigo e permaneceu em cartaz por aproximadamente um mês a pedido de um público que clamava por reapresentações, que assistia gratuitamente e fazia propaganda boca a boca (*ibid.*, 2011). Mas o espetáculo também foi difundido na imprensa. Seis dias após sua estreia, o *Diário de Pernambuco* noticiou o surgimento do grupo ao propagar uma

⁷ Esta entrevista foi concedida ao programa *Opinião Pernambuco* (2013).

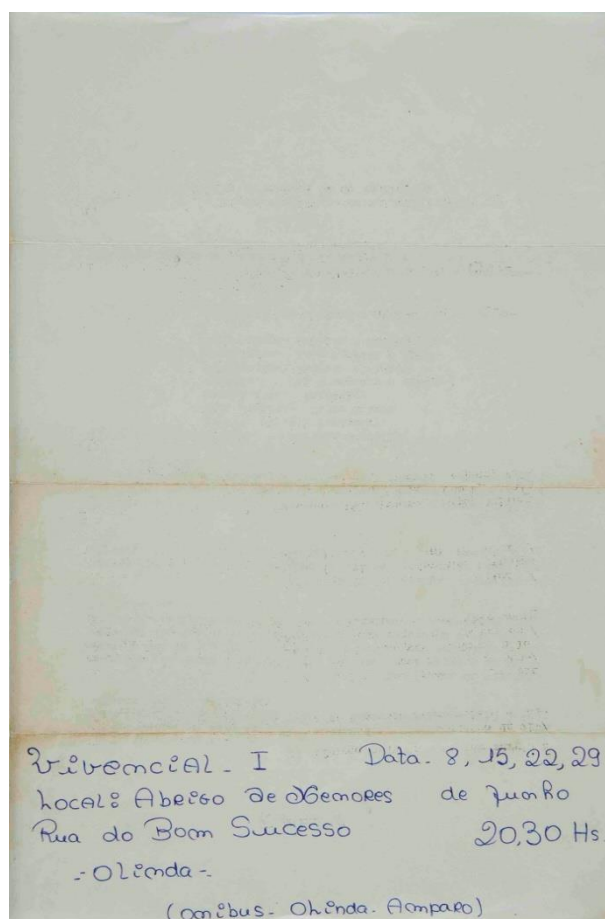
⁸ A reprodução está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Dnp9Y3m-yic&t=1s>>.

apresentação do *Vivencial I* na Associação Esportiva de Igarassu, região metropolitana do Recife⁹.

O impresso fez seu anúncio com base no programa da peça, que apresentava a companhia como fruto de um esforço conjunto e amador composto por volta de 21 membros empenhados em propagar o teatro por acreditar nele “como uma das únicas vias possíveis de dar respostas a todos os apelos e condicionamentos do nosso silencioso e amordaçado momento cultural”¹⁰.

É interessante notar também o verso do documento encontrado, referente a uma apresentação do espetáculo *Vivencial I*:

Figura 1 – Verso do programa do espetáculo *Vivencial I*



Fonte: Projeto Teatro tem Programa

⁹ Ver Anexo B.

¹⁰ Essas informações podem ser conferidas no programa do espetáculo. Ver anexo C.

Duas coisas chamam atenção: primeiro, o caráter popular, no sentido financeiro, do público e da produção. Escrever de caneta atrás do programa qual ônibus apanhar e não referenciar como o táxi ou o carro particular chegavam já demonstra algo, por mais que seja uma pista isolada. Em segundo lugar, o local de apresentação é um “abrigo de menores”. Essa postura do Vivencial se entrelaça, de uma maneira não só subjetiva, pelo que vejo, com a marginalidade do Grupo. Um Grupo marginal, dada a centralidade de grupos mais tradicionais e de estéticas mais consagradas, como a do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), que acabou por se apresentar para públicos ou em lugares marginalizados. Uma metalinguagem, no sentido de denunciar sem, em vários momentos, intencionar deixar o registro entre os textos (apesar de também deixar, por vezes), e a forte expressão corporal.

Registra-se que, em função do caráter transgressor da montagem, visualmente sensualizado e repleto de ousadia, houve dissidências entre os integrantes da ARMA, circunstância essa que incentivou o assentamento jurídico da companhia como Grupo de Teatro Vivencial Ltda., composto pelos idealizadores do projeto *Vivencial I*: Américo Barreto, Guilherme Coelho, Fábio Coelho, Alfredo Neto e Miguel Ângelo. Adiante somaram-se à companhia nomes, como: Antonio Cadengue, Henrique Celibi, Ivonete Melo, Roberto de Lira França (Pernalonga), Auricéia Fraga, Suzana Costa, Beto Diniz, Walternandes Carvalho (CADENGUE, 2011). No período de 1974 a 1983, o Vivencial montou 31 espetáculos entre colagens e textos únicos, sendo todas as peças produzidas de modo conjunto pelo elenco.

2.1 “CRESCER E APARECER NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL”

Na fase inicial, pela escassez de recursos, o Grupo dependia principalmente de doações de roupas, acessórios e materiais cenográficos para colocar em cena seus espetáculos. Batendo pregos, montando, pintando, costurando e bordando, os envolvidos também se faziam, às vezes, de cenógrafos e figurinistas. Até mesmo o que era descartado e julgado sem utilidade entrava em cena, compondo o que Jomard Muniz de Britto designou como “estética do lixo” (FERRAZ; DOURADO; JUNIOR, 2005, p. 109).

Integrava o elenco do Vivencial qualquer pessoa que se propusesse a entregar-se ao desbunde e à transgressão, sem exigências quanto à experiência ou formação cênica. “O Vivencial vem de estrelas cadentes relativamente apagadas”¹¹. A trupe acolhia prostitutas, homossexuais, analfabetos, bailarinos, no caso de Ivonete Melo; universitários, como o

¹¹ Arquivo pessoal de Miguel Ângelo. Citação retirada na íntegra de “A Cobra Ataca Novamente”. Ver Anexo D.

estudante de odontologia Gil Granjeiro, assim como também cooptava membros de outras matizes teatrais, a exemplo de Auricélia Fraga.

Figura 2 – Auricélia Fraga junto a Ivonete Melo em *Viúva, porém honesta*.



Fonte: *Diário de Pernambuco*, 6 de janeiro de 1977.

Ainda sobre as composições do elenco vivencialesco, e confirmando a marginalidade conferida ao Grupo que encabeçava, Guilherme Coelho declarou que fazia

o aproveitamento da escória, dos talentos marginais descartados pelos vários grupos teatrais de então, que funcionavam como guetos/escolas com seus mestres/pais/capatazes que não cediam seus amados pupilos a ninguém, mas que também sabiam excluir com exímia diplomacia os indesejados que gravitavam à procura de uma oportunidade cênica, nem que fosse para entregar uma simples carta em cena aberta (FERRAZ, 2005, p. 94).

Ocorre que as vivecas, como designavam os integrantes da companhia, não somente atuavam nos palcos. É possível encontrar, desde o surgimento, membros do Vivencial protagonizando desfiles e bailes de carnaval¹², performances em concursos, a exemplo da participação do I Salão de Arte Moderna do Recife de onde saíram vitoriosos. Alguns de seus ensaios também geravam movimentação, mesmo que só para vizinhos: “De repente as portas se abriam, a música bem alta e as loucas no meio de uma ruazinha de Santa Tereza, em Olinda, só pra treinar, ensaiar” (FERRAZ; DOURADO; JUNIOR, 2005, p. 99), relembra Suzana Costa.

Mas as vivecas não somente espalhavam mensagens por meio de performances. Buscavam amplificar suas vozes pondo purpurinas no cotidiano, se afirmando diariamente pelas ruas de maneira que: “Os meninos não saíam de casa se não tivessem um *strass* na blusa.

¹² Em nota sobre o desfile do bloco carnavalesco olindense “Virgens”, o *Diário de Pernambuco* noticiou a presença do Grupo de Teatro Vivencial, que participaria da agremiação conduzindo cartazes. Também participavam do bloco “As Assanhadas” no sábado de carnaval de Olinda. (FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (Orgs.). 2005, p. 100).

Podia faltar tudo, mas tinha que ter alguma coisa brilhando, porque o lema era: ‘Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome!’” (*Ibid.*, p. 100), relatou Ivonete Melo.

Ainda em 1974, o Vivencial produziu outras montagens: *Genesíaco*¹³, *Madalena em Linha Reta*¹⁴, *João Andrade em Conversa de Botequim*¹⁵ e *Auto de Natal*¹⁶. Esta última aconteceu no período natalino, entre 1974 e 1975, e em carta disponibilizada por Miguel Ângelo fica o destaque: “haverá pão e vinho”¹⁷. *Genesíaco* foi a segunda peça estrelada pela trupe. Em novembro de 1974, o *Diário de Pernambuco* fez uma chamada para o espetáculo conectando o grupo à religiosidade, baseando-se no terceiro capítulo do *Livro de Gênesis*, no *Velho Testamento da Bíblia*. Nele, diz-se: “É verdade que Deus vos proibiu de comer do fruto do nosso jardim?”¹⁸. As palavras-chave que também estão presentes nessa matéria, como “bem, mal, deus, comer e fruto”, estão presentes no programa do espetáculo¹⁹. A temática do pecado, dos prazeres, da desobediência, se envolve com a sensualidade corporal e a provocação com o público.

Outro periódico, o *Jornal do Commercio*, publicou:

No seu segundo trabalho, Genesíaco, eles continuam na linha de um teatro vivenciado, que tem como base fundamental, do ponto de vista técnico, a expressão corporal. Eles pretendem conseguir uma comunicação com o público através de um contato direto, e por isso mesmo não utilizam palco. O grande salão do Mercado da Ribeira é engalanado, com bandeirolas, e o público fica sentado em colchões de espuma: a ação se desenvolve tanto no centro como junto do próprio espectador, acontecendo às vezes participação espontânea desses²⁰.

Essa relação do sagrado e do profano não abandonou Coelho e, conseqüentemente, o Vivencial, que manteve a proposta até seus últimos dias na casa de espetáculos Vivencial Diversiones. Da gênese ao apocalipse, Guilherme levou a tentativa de salvação e de integração até onde pode.

¹³ Autoria: Livro de Gênesis. Roteiro: Roberto Campos. Direção e adaptação: Guilherme Coelho. Iluminação: Miguel Ângelo. Trilha sonora: Pedro Celso Lins. Elenco: Roberto Campos, Guilherme Coelho, Marta Cristina Gomes, Maurício Campos, Suzana Costa.

¹⁴ Autoria: colagem de poemas de Fernando Pessoa e músicas interpretadas por Maria Bethânia. Direção e figurino: Guilherme Coelho. Músicos: Ivanildo Banana e Pelé. Elenco: Madalena Alves e João Andrade.

¹⁵ Roteiro: Guilherme Coelho e João Andrade. Direção: Guilherme Coelho. Elenco: João Andrade.

¹⁶ Autoria: Abraão Batista. Adaptação e direção: Guilherme Coelho. Figurino: Guilherme Coelho e Américo Barreto. Iluminação: Miguel Ângelo. Elenco: Alfredo Neto, Américo Barreto, Cássio Sette, Miguel Ângelo, Fábio Coelho, Fernando Santana, Nem, Suzana Costa, Petrônio de Sena, Roberto de França [Pernalonga], Goretti Alves, Roberto Campos, Maurício Campos, Iranise, Verônica, Marcos Valério, João Andrade, Gil Granjeiro, Vânia, Carminha, Tota Mergulhão, Washigton Bezerra e Ivonete Melo.

¹⁷ Carta de Miguel Ângelo (Arquivo pessoal de Miguel Ângelo). Ver Anexo E.

¹⁸ Ver Anexo F.

¹⁹ Acervo do projeto *Teatro tem programa!*. Anexo G.

²⁰ Essa citação foi retirada na íntegra do *Jornal do Commercio* do dia 08 de novembro de 1974. Ver Anexo H.

No ano seguinte, encenaram *O Pássaro Encantado na gruta de Ubajara*, transgredindo o cordel de Abraão Batista, poeta xilógrafo da cultura tradicional nordestina. Inicialmente, apresentada no Mercado da Ribeira, em Olinda, a peça cresceu e dominou os palcos do Teatro do Bonsucesso e do Nosso Teatro, no Recife, chegando a participar do 1º Festival Estadual de Teatro, promovido pelo Festival Nacional de Teatro Amador (Fenata). A coluna de João Alberto, no *Diário de Pernambuco*, traz a notícia de apresentação única, em caráter de estreia, no Nosso Teatro, na noite do dia 27 de fevereiro de 1975²¹. Meses depois, na tiragem do dia 06 de abril, o mesmo periódico fez referência ao sucesso do Nosso Teatro no começo desse mesmo ano e destaca que a peça fala da “fantasia de um reino utópico”²², o que não nos deixa afastar das intenções do Grupo em discutir temas viscerais da sociedade contemporânea.

O roteiro seria

[...] a estória de um caminhoneiro que chega a uma gruta e sonha, à noite, com um pássaro misterioso que ele em vão tenta caçar. Ao acordar, procura um velho habitante da localidade para se informar sobre a existência desse pássaro, quando toma conhecimento de que o mesmo não existe, dele nunca se ouvira falar. Mas o andante procura se informar de tudo e termina por descobrir um reino encantado.

O *Jornal da Cidade*, ainda na primeira semana de março daquele ano, fez uma chamada que denota empolgação: “O grupo teatral mais trabalhoso, ardente, discutido do momento: o Vivencial de Olinda. Uma soma de realizações que se multiplica a cada gesto sem pose. Uma forma picantíssima de revivência do Grupo Construção”²³.

A peça seguinte, *Nos abismos da Pernambucália*, resultou de uma das parcerias entre o Vivencial e Jomard Muniz. Observado desde seu surgimento por setores da intelectualidade do Recife e de Olinda, o Vivencial despertou interesses em Britto, que procurou se aproximar de Guilherme Coelho com intenções de filmar seu elenco. Uma vez associados, filmaram 13 películas em Super 8²⁴. Falando sobre suas primeiras impressões ante o Vivencial, Jomard, em entrevista ao programa de TV *Opinião Pernambuco*, ressaltou: “Eu fiquei muito fascinado com a irreverência de tudo. Não era o problema de nudez, nem do sexo. Era o todo, a bricolagem que eles faziam, sem se usar esta palavra. E isso é que me fascinou muito, e num momento de muita repressão sociopolítica”²⁵.

²¹ Ver Anexo I.

²² Ver Anexo J.

²³ Ver Anexo K.

²⁴ Anexo do CD 1: vídeo JMB - Vivencial I (Parte 1)

²⁵ TEATRO. *Opinião Pernambuco*, Recife: TV Universitária. Programa de TV.

A entrada de Jomard no circuito do Vivencial parece ter dado ao Grupo maior visibilidade na imprensa pernambucana. A partir do espetáculo mencionado acima, o Vivencial passou a figurar cada vez mais nas páginas jornalísticas, principalmente nas do *Diário de Pernambuco*, com reportagens notadamente elogiosas assinadas pelo crítico Valdi Coutinho. Na primeira reportagem de 1976, no Caderno de Cultura, fazendo a retrospectiva do ano que então se fechava, Coutinho escreveu: “O Grupo Vivencial, de Guilherme Coelho, Olinda, poderia ser considerado, entre os jovens, o mais atuante de 1975. Montou dois espetáculos de peso, merecendo as mais controvertidas opiniões, mexendo com o movimento teatral local [...]”²⁶.

Ainda sobre as primeiras críticas ao Vivencial, não só o *Diário de Pernambuco* dá destaque à trupe. Segundo Alexandre Figueirôa, o crítico Tonico Aguiar, do *Jornal do Commercio*, destacou o grupo, em fins de 1975, como “grupo de teatro mais criativo e promissor da cena local” (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 6).

Outra figura de destaque na história do Vivencial foi o diretor e professor Antonio Edson Cadengue. Na sua avaliação, o Vivencial se inscreveu no contexto geral do teatro amador brasileiro dos anos 1970, que, à época, se opunha ao da década anterior, porque se despia do nacionalismo, não mais resguardava compromissos com participações decisivas no seio do debate político no que concerne a burocratizações ou tomadas de poder. Vigorava uma nova cena de dramaturgos e encenadores com interesses voltados para possibilidades de subversão de linguagens e comportamentos.

Todas essas discussões e toda essa movimentação de uma juventude inquieta e sedenta por uma ruptura cultural estavam em pauta em boa parte do Ocidente, com destaque para os Estados Unidos e a Europa, mas também atingindo o Japão e algumas regiões da América Latina (ROSZAK, 1972). Posso inferir aqui, pelos elementos visualmente gritantes desse Grupo de teatro que estava nascendo nas brenhas de Olinda – e por outros mais, como o TEO (Teatro Experimental de Olinda) e o Grupo Ambiente do MAC–, que o perímetro urbano que circunda a capital pernambucana foi alcançado pelos longos cabelos e calças jeans que começaram a circular nos centros político-econômicos do mundo ocidental.

Essa enxurrada de novas tendências estéticas alternativas em relação aos padrões de conduta e comportamentos é encarada por muitos teóricos como Contracultura, um movimento transgressor situado historicamente nos anos 1970 no Brasil. À revelia dessa nomenclatura, Jomard, um dos nomes mais fortes no Nordeste dessa fase, se diz contra o

²⁶ Diário de Pernambuco, 1 de jan 1976, caderno de Cultura, p. 6.

termo, pois afirma que eles não eram contra a cultura, mas contra o *status quo* e a carece (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011).

2.2 QUEM É CONTRA A CULTURA?

Para a definição de Contracultura, uma vasta bibliografia pode ser encontrada. Ken Goffman e Dan Joy contribuem para minha reflexão sobre esse movimento:

Eles eram todos antiautoritários e não autoritários. Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação de poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. Afirmamos ainda que a liberdade de comunicação é uma característica fundamental da contracultura, já que o contato afirmativo é a chave para liberar o poder criativo de cada indivíduo (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 49).

Partindo dessa rápida definição de contracultura, é bastante cognoscível enxergar o Vivencial como um fenômeno contemplado pela contracultura. A liberdade sexual, por exemplo, bastante marcante no Grupo, denotava um poder no indivíduo e na sua potência, de se construir sexualmente cada vez menos preso pelas amarras da sexualidade dominante, do binarismo masculino e feminino. Essas convenções circundantes, das quais falam os autores, faziam parte do que na época se entendia por “Pernambucanidade”. O Vivencial, entre a contracultura e a tropicália pernambucana, cheira muito mais à “Pernambucália”, como veremos no subtópico seguinte.

Entro, aqui, em uma seara perigosa, pois para a construção desse âmbito de “revolução individual”, como muitos conhecem esses movimentos transgressores dessa geração nascida no pós-Segunda-Guerra, entram em choque com muitos teóricos que utilizarei, principalmente no capítulo seguinte, como Michel Foucault, Judith Butler e Pierre Bourdieu, que enxergam a sociedade a partir de estruturas e menos em relação ao indivíduo de maneira mais autônoma. Ou seja, o desprendimento dos integrantes do Vivencial de uma sexualidade mais dominante não faria parte de uma revolução individual, mas da inserção desses sujeitos em contextos estruturados em um sentido macrossocial.

Voltando às novas configurações sociais no que tange à cultura de uma maneira geral, a partir das juventudes dos anos sessenta, ainda se baseando na contribuição historiográfica de Ken Goffman e Dan Joy, estes atentam para a efervescência dos novos grupos e de novas práticas, como os movimentos *gay* e o *glam rock*. O movimento *hippie* e a Nova Esquerda, a partir da metade da década, também começaram processos de transformação graças ao maior

alcance de suas ideias e, conseqüentemente, de debates internos e dissidências (GOFFMAN; JOY, 2007).

Historicizando o Vivencial (1974-1983) dentro do contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985), e em boa parte do tempo sob o regime do AI-5 (Ato Institucional nº 5), notamos que essa pecha de antiautoritário, defendida pelos autores como marco de expressões contraculturais, fica clara e manifesta. Não só os textos, mas o próprio comportamento dos integrantes do Vivencial me faz crer que o Grupo carregou consigo a marca de subversivo, principalmente pelo corpo, mas também, em outra medida, pela palavra. E isso não parece ser um fato puramente inconsciente. Pelo contrário: é possível enxergamos no discurso do Grupo a racionalidade de enfrentamento a uma imposição vertical.

A percepção da mordaca, em referência à censura²⁷, mostra o contraste do Grupo em relação ao modelo político instaurado à época. Entretanto, a luta do Vivencial fica explícita não somente em relação ao poder formal, mas também em dissonância com a cultura dominante e com a disciplina dos corpos, tais como nos advertem as teorias de Judith Bulter e de Michel Foucault. Cássio Rocha, ligado ao programa de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), faz uma síntese desse diálogo: “Apropriando-se do modelo foucaultiano de inscrição, Butler estabelece toda identidade de gênero como uma forma de paródia produzida nas relações de poder. A lei é incorporada e, como consequência, são produzidos corpos que significam essa lei sobre o corpo e através do corpo. Logo, os gêneros são apenas efeitos de verdade” (ROCHA, 2014, p. 512).

É na sexualidade, tema mais fortemente explorado no capítulo 2 desta dissertação, que o Vivencial mais se destaca. Mas atenção: “mais” se destaca; não “somente”. Os meandros entre a sexualidade e a política são fissuras que me dão material extenso para debater sobre o grupo.

Buscando encorpar o Vivencial em conexão com movimento contracultural – não em termos jomardianos, diga-se –, o teórico Theodor Roszak insiste que, para uma contracultura, é preciso um enfrentamento à tecnocracia, que se define como “a sociedade em que quem governa se justifica recorrendo a técnicos que, por seu turno, se justificam socorrendo-se de formas científicas de conhecimento. Para além da autoridade da ciência não há tribunal de recurso” (ROSZAK, 1972, p. 24).

Para Roszak, a tecnocracia fica acima das disputas políticas da direita e da esquerda, blindada, pois não é questionada por nenhum dos dois polos políticos, inclusive durante as

²⁷ Ver Anexo C.

tensões entre comunismo e capitalismo na segunda metade do século XX. Sequer as disputas entre liberais e conservadores tocariam, segundo ele, a construção dessa sociedade baseada no conhecimento técnico e na proteção desse conhecimento. Antes disso, a tecnocracia estaria posicionada como imperativo cultural, regendo toda a sociabilidade ocidental.

Importante fazer aqui, como feito há pouco em relação a Ken Goffman e Dan Joy, uma ponte dessa definição com o Vivencial. Como mostrarei em breve o *Manifesto Quá-Quá-Quá*, espécie de estatuto do Grupo que mostra outra perspectiva do Vivencial em relação à tensão política contemporânea. Coloca-se em outra esfera, em um mundo bipolarizado, se vê numa terceira via.

Fica agora complexo localizar politicamente o Vivencial. Ora, a transgressão era marca do grupo de maneira bastante ampla: visualmente trazia roupas espalhafatosas, brilhantes, homens maquiados e muitas vezes a ausência de vestimentas. O nu, as mulheres com os seios à mostra, o toque, a dança e todos os tipos de apetrechos afastavam os figurinos dos seus atores e atrizes das mais comuns formas de se portar em um teatro²⁸. Por outro lado, o nu acontecia já há algum tempo no teatro, entretanto para um determinado público e em determinados espaços. A questão do choque do Vivencial poderia se dar por uma questão de serem pobres e negros. Essa marginalização é que dá a cara do Vivencial e que faz com que imperem os julgamentos. Além disso, o texto era ácido, misturando irreverência à consciência social. Essa análise sarcástica do presente, segundo Neyde Veneziano, é uma marca do teatro de revista, que, além de visualmente, é razoavelmente semelhante ao Vivencial na forma (apud DOURADO, 2003). A sexualidade, pulsante e claramente longe do já citado binarismo masculino e feminino, atraía a atenção. Para Alexandre Figueirôa, “A inquietação do grupo e as transformações de comportamento em processo na sociedade brasileira impulsionaram a semente transgressora de suas posições estéticas e ideológicas” (FIGUEIRÔA, 2016, p. 31).

Ainda assim, também não é possível posicioná-lo como um enfrentador totalmente enfático contra o sistema político e cultural da época. E há várias hipóteses que me fazem crer que o Grupo era dúbio e flertava com o inovador e o desbunde, mas também com a tradicionalidade.

No ano de 1979, por exemplo, o Vivencial recebeu verba vinda do Governo Federal, do Serviço Nacional de Teatro (SNT), o que ajudou a trupe na construção do seu próprio espaço (apud DOURADO, 2003). Três anos antes, em agosto de 1976, o *Diário de Pernambuco* trouxe a notícia de quem vencera a disputa pela verba de 40 mil cruzeiros: mais três grupos, além do

²⁸ Gravado em Super8 e disponibilizado na internet, é possível ver uma versão do espetáculo Vivencial I, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Dnp9Y3m-yic&t=1s>>.

Vivencial, com *Sobrados e Mocambos*²⁹. O choque de datas entre as fontes, acredito, pode significar duas coisas: ou o dinheiro demorou a sair ou o Grupo demorou esses três anos para construir seu café-concerto.

Longe de fazer qualquer tipo de julgamento moral, pode ser valioso enxergar que, apesar de questionar e escarnecer os governos militares em curso nos anos 1970 e início da década seguinte, o Vivencial foi parte de um projeto estatal de financiamento de grupos de teatro, o que o coloca dentro da lógica dominante, de certa forma.

Um contra-argumento interessante é a necessidade de se angariar fundos para um projeto artístico maior, como foi a intenção: a construção da casa de espetáculos Vivencial Diversiones. Entretanto, isso não exclui a participação do Grupo no projeto de açambarcação do teatro pelo Governo Federal e seu financiamento vigiado.

Além disso, de que tipo de atenção estamos falando que o Vivencial atraía? De uma atenção com consciência de liberdade sexual ou uma atenção no sentido pejorativo, de enxergar o homossexual como figura cômica?

Essa corda bamba em que o Vivencial caminhava entre o novo, o transgressor e o consagrado também foi analisada por Alexandre Figueirôa, no livro *Transgressão em 3 Atos* (2011):

O caráter transgressor da atuação do Vivencial pode ser intuído ainda como um ato de subversão (no sentido político do termo), pela insubordinação às normas sociais e culturais em vigor no teatro pernambucano diante do contexto político e moral do período; contudo, é necessário relativizar o alcance de sua ação subversiva, pois o grupo, por sua postura anárquica, nunca articulou um conjunto de ações planejadas com vistas a derrubar a ordem estabelecida. Pelo contrário, ao seu modo, ao mesmo tempo em que criticava e questionava os padrões de conduta da cena teatral, ele participou das articulações da classe teatral no Estado para criação de uma entidade que representasse os artistas cênicos e concorreu e usufruiu dos prêmios oferecidos pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). Para o Vivencial, o que lhe interessava era o simples fato de, seguindo sua própria intuição, existir e romper com a cultura oficial para ter o direito a liberdade de, como melhor lhe aprouvesse, “navegar na terceira margem do rio”, como diria Jomard Muniz de Britto (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 128).

O *Manifesto Quá-Quá-Quá*, ao que parece, corrobora para essa visão de “terceira via”, que Britto defende:

²⁹ Ver Anexo L.

Pelo nosso coração à direita / e a nossa cabeça à esquerda/ E Brasil/ Brazil/ Brazyl [...] BOCA QUE RI E MORDE/ ANTROPOFOGOS/ Quá... Quá.../ Transformar o MORTO/ Não aceitar os MORTOS/ A herança mal cheirosa/ víscera exposta/ monetariarte/ quá... o teatro daqui/ quá... a doce baixeza/ quá... o fixo arremesso o fisco/ quáradio/ quátv/ quámovie/ quáteatro/ quáquá [...] (In: DOURADO, 1980, p. 98).

Esse posicionamento do Vivencial, da boca que ri e que morde, antropomorfo, parece colocar-lhe em outra esfera de disputa, longe da política tradicional de palanque. O *Manifesto Quá-Quá-Quá* emana a aura da fina ironia vivencialesca e que confunde os tradicionais militantes, daqui e dali.

Artisticamente falando, há quem sugira que o Vivencial polarizou a cena pernambucana em contraste com outro movimento, mais famoso e de incomparável alcance nacional: o Movimento Armorial.

2.3 NOS ABISMOS DA “PERNAMBUCÁLIA”

Em finais de janeiro de 1976, o *Jornal da Semana* estampou em manchete que a “Pernambucália contesta cultura oficial e diz que ela é pobre e podre”. Abaixo, se refere a ela como

[...] um movimento cultural distanciado do oficialismo, longe de regras e padrões estabelecidos e naturalmente em busca de maior liberdade de criação que se possa imaginar. Então, nada de Armorial, romançal, provençal ou o escambau, porque já chega de enquadramento. E também de certas mutretas erguidas pelo oficialismo cultural³⁰.

Armorial, de acordo com o *Houaiss Dicionário de Língua Portuguesa*, remete à heráldica, ao estudo dos brasões de nobreza. O pesquisador e professor da UFPE Flávio Weinstein Teixeira lembra o resumo que o narrador onisciente Quaderna faz na e da obra marco do Movimento Armorial, *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna: “romance heróico-brasileiro, íbero aventuresco, criminológico-dialético e tapuio enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja” (TEIXEIRA, 2007, p. 191). Tentar falar de uma nobreza pernambucana viraria piada na boca da Pernambucália e do Vivencial. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial não passam ilesos. O grande mentor do Movimento Armorial ganha a pecha de “tio do grupo”, que se autodenomina: “sobrinho desbundado de

³⁰ Essa citação foi retirada na íntegra do *Jornal da Semana* correspondente à tiragem de 25 a 31 de janeiro de 1976. Ver Anexo M.

Ariano Suassuna” (apud DOURADO, 2003, p. 6). Segundo o ator, autor e diretor de teatro, Paulo Vieira, o Vivencial entrou em choque com o Movimento Armorial. Para ele:

A cena pernambucana parece estar dividida entre duas heranças: a do Vivencial *Diversiones* [...] e a herança do Armorial, que tem em Ariano Suassuna o seu mentor. Se Ariano faz uma defesa irrestrita e apaixonada da cultura popular enquanto marco fundador – não da modernidade, mas da eternidade que a engloba, no sentido da permanência cultural –, Jomard Muniz de Britto, por sua vez, realiza a crítica contrária, quando, ainda em 1975, referindo-se à relação do artista com a sua cidade, afirmava tratar-se de “um exílio conscientemente escolhido: manter-se na província sem fechar-se nela”, desatando o nó do destino e apontando o caminho por onde fluiria, livre de uma herança que a seu ver é uma condenação edipiana, a arte dos excluídos sintonizados com a contemporaneidade – a exemplo (na música, não no teatro ainda) do movimento mangue, que tem em Chico Science o seu ídolo (VIEIRA, 1999, p. 4).

Na luta pela arte erudita puramente brasileira, o Movimento Armorial acabou se esbarrando com qualquer tendência artística que buscava algum tipo de mistura mais globalizante, como dito no trecho acima, ou conexão com o que vinha de fora. Teixeira resume o movimento como “um complexo jogo de referências eruditas e apropriações populares” (TEIXEIRA, 2007, p. 181). Um exemplo de embate entre essas formas de perspectivas artísticas e culturais foi entre o Armorial e o Manguebit (ou Manguebeat, forma de escrita mais difundida).

Personificado memorialmente na figura de Chico Science, como dito anteriormente, o Manguebeat me faz crer que foi gestado a partir da matriz do Movimento Tropicalista, que trazia a antropofagia como baluarte expressivo. Essa antropofagia, massificada a partir da obra do poeta paulista Oswald de Andrade³¹, buscava a assimilação do que vinha de fora com o que era de dentro. No caso do Manguebeat, musicalmente, seria a guitarra elétrica junto com as alfaías que dariam a mistura do rock tradicionalmente europeu e americano com os ritmos populares locais, como o maracatu e o coco de roda. No manifesto *Caranguejos com Cérebro* (1992), Fred Zero Quatro explica:

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias [*sic*] pop. O objetivo era engendrar um *circuito energético* [grifo do autor], capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama (ZERO QUATRO, 1992, p. 2).

³¹ Nessa relação, vale ressaltar, enxergo uma ressignificação da obra de Andrade, não uma leitura dura e pura: outra época, outros olhares; mais uma semelhança do que uma herança direta. Para um maior aprofundamento sobre o tema, ver: ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

Trazendo para a realidade Vivencial, a estética do teatro de revista se misturava aos cabelos e roupas *hippies*, com uma pitada de sotaque pernambucano, tratando de assuntos locais em “uma peça, danças, dublagens, um palhaço pornográfico, grupos de música, *strip-teases* e números humorísticos” (TREVISAN, 1979, p. 15). Um verdadeiro “show de variedades”, como traz o *Diário Oficial*, em dezembro de 1979³². Ironizava com o tradicionalismo armorial de Ariano e também consigo mesmo. E essa antropofagia fazia parte da consciência identitária do Grupo, como visto no *Manifesto Quá-Quá-Quá* no subcapítulo anterior.

Esmiuçarei: uma das peças do Vivencial foi nomeada *Notícias Tropicais* (1980) e constantemente o grupo é conhecido como tropicalista, apesar de muitas vezes encarado como um “tropicalista tardio” (DOURADO, 2003, p. 89). Ora, o Vivencial exala essa mistura entre o novo e o tradicional. Politicamente, como defendi anteriormente, podemos nos arriscar a posicioná-lo como anárquico e questionador, subversivo³³, ao mesmo tempo em que participou do SNT (Serviço Nacional de Teatro) e gozava de uma relação complexa com a censura e a polícia.

Alexandre Figueirôa, em *Transgressão em 3 Atos* (2011), qualifica o Vivencial como transgressor, não subversivo, de acordo com as concepções de Joel Birman, Michel Foucault e Georges Bataille. Subversão exigiria do Vivencial um plano de derrubada da estrutura dominante, ao passo que o grupo, em linhas gerais, apenas ultrapassava os limites cristalizados pelo *establishment*. Enquanto Judith Butler, segundo Rocha, prevê subversão em um sentido que poderíamos entender o Vivencial como próximo desse conceito, de que “não precisa qual tipo de paródia é subversiva, apenas aponta que a subversão acontece quando as normas de gênero que permitem a repetição e a progressiva cristalização da identidade são deslocadas” (ROCHA, 2014, p. 513).

Além de politicamente, proponho que, artisticamente, essa mistura do regional e “do que vem de fora” também era estruturante no Grupo. Como dito por Jomard de Britto no excerto de Paulo Vieira acima, “um exílio conscientemente escolhido: manter-se na província sem fechar-se nela” (VIEIRA, 1999, p.3). Ou seja: um desapego à conceituada Pernambucanidade, mas sem exilá-la: “A exploração de múltiplas linguagens, numa espécie de semiologia da pobreza e aquecimento de nossa marginalidade cultural”³⁴. Essa seria a *Pernambucália*.

³² Ver Anexo N.

³³ Alexandre Figueirôa, em *Transgressão em 3 Atos* (2011), qualifica o Vivencial como transgressor, não subversivo, de acordo com as concepções de Joel Birman, Michel Foucault e Georges Bataille. Subversão exigiria do Vivencial um plano de derrubada da estrutura dominante, ao passo que o grupo, em linhas gerais, apenas ultrapassava os limites cristalizados pelo *establishment*.

³⁴ Citação retirada de reportagem do jornal *Diário de Pernambuco*. Ver Anexo O.

Misturavam peças baseadas em textos de Gilberto Freyre, como *Sobrados e Mocambos*, de 1976, com influências externas. No dia 6 de janeiro de 1977, o *Diário de Pernambuco* estampou na coluna Cena Aberta: “Sobrados e Mucambos na visão Vivencial”³⁵. A apresentação também fica registrada pelo próprio *Nosso Teatro*, local de apresentação, segundo o panfleto, de 15 a 23 de janeiro³⁶.

O Vivencial, me parece que desafiava, quase essencialmente, muitas instâncias de poder. O poder que se forma na figura da autoridade formal, o Estado, ou as relações comuns, mecanismos de poder que são exercidos do lado de fora do aparelho de Estado, o que Foucault trabalha em *Microfísica do Poder* (1998) e que tratarei de desenvolver no capítulo 3.

A própria peça *Nos abismos da Pernambucália* é destaque no *Diário de Pernambuco*, no dia 27 de novembro de 1975³⁷, e explicita uma das preocupações do espetáculo: uma “semiologia da pobreza”, o que corrobora para a preocupação social do Grupo. Desde o princípio, vemos o Vivencial se posicionando politicamente no sentido de se opor às condições naturalizadas da sociedade, seja no tocante à sexualidade, seja no tocante a outras questões do coletivo. O Grupo trabalhava em uma dialética entre as condições sociais, ao mesmo tempo em que se colocava como subproduto da cultura do momento – já que o Vivencial não parecia poupar ninguém em seu desbunde, inclusive a si próprio –, em uma “miXturação do lixo com o luxo cultural”³⁸. A dramaturgista carioca Fátima Saadi resume o grupo, em 1979, com uma “forma escrachada, herança da revista, do mambembe, serve ao propósito de questionar o teatrão e incita o raciocínio por meio do riso” (SAADI; GADELHA, 1980, p. 25).

No segundo semestre de 1976, o grupo decide, segundo consta no certificado de participação da *I Mostra de Teatro Amador de Pernambuco* (Figura 3), por fazer a apresentação do espetáculo *Vivencial II* nesse evento.

³⁵ Ver Anexo P.

³⁶ Ver Anexo Q.

³⁷ Anexo O.

³⁸ Ver Anexo R.

Figura 3 - Certificado de participação do Grupo Vivencial na I Mostra de Teatro Amador de Pernambuco – 1976



Fonte: Acervo pessoal do iluminador do Grupo, Miguel Ângelo.

No *Diário*, o clima parecia ser um misto de desconfiança e reconhecimento de que o Grupo geraria certo “querer ver”. Em determinado trecho, afirmava:

Até agora o Vivencial de Guilherme Coelho ainda não fez Teatro mesmo, isso quando se fala em Teatro respeitando os ditames universais de tal manifestação artística, **porém** que vem sendo muito badalado e festejado pelos seus últimos “shows” rebotativos, lembrando muito determinados programas de televisão, não se tem a menor dúvida. Por isso, acredita-se que o Teatro de Santa Isabel vai lotar esta noite [...] Dizem que o Vivencial II está muito bom [grifo meu]³⁹.

O detalhe é que a autoria do trecho acima fica confusa, já que inicialmente diz-se que se transcreve uma informação seguida de uma abertura de aspas que não fecha em momento algum do texto. Isso compromete a ciência, nesta dissertação, de quem possa ter escrito, mas revela linhas gerais das considerações da imprensa local no que diz respeito ao Grupo. Alexandre Figueirôa, no entanto, em *Transgressão em 3 Atos* (2011), confere a autoria desse trecho ao mesmo colunista do *Cena Aberta*, do *Diário de Pernambuco*, Valdi Coutinho, por todo o período de atividade do Vivencial.

Ainda nesse mesmo ano, a partir de maio, foi veiculada uma rota de pelo menos cinco apresentações do espetáculo *7 Fôlegos*, que é categorizado como musical, no Museu de Arte Contemporânea. A chamada ainda traz uma fala de Guilherme Coelho, em tentativa de desafiar

³⁹ Ver Anexo S.

o público ao mesmo tempo em que o provoca: “é destinado a todos aqueles que não temem o lado oculto da vida nem as minorias eróticas”⁴⁰. Como define Rodrigo Dourado: um *Living Theatre Nordestino* (DOURADO, 2003, p. 43).

Para Britto, a trupe foi “a maior explosão do tropicalismo no Nordeste” (apud FIGUEIRÔA, 2011, p.19), o que corrobora para essa aproximação do Vivencial com o Tropicalismo. Dentro desse escopo da cena teatral, me pergunto: quanto do surgimento e da sobrevivência do Vivencial não se deu pelo contexto cultural-artístico da época? Ora, o Tropicalismo, apesar de aparentar, em certa medida, que estava temporalmente desgastado, parecia também “vender”, gozava de público, de risos e aplausos. O Vivencial, marcado pela sua liberdade, talvez não seja “apenas” um sopro de expressão libertária, mas um ajuste de seus integrantes a moldes que lhe geravam algum ganho, seja econômico, seja cultural⁴¹; geravam visibilidade, expressão e voz. Digo apenas porque uma coisa não anula a outra: os integrantes do Vivencial poderiam gozar de maior liberdade e com isso encontrarem um meio de conseguir sobreviver.

Se entrarmos nas concepções de campo social de Pierre Bourdieu (2003), os troféus estipulados dentro de cada campo têm um alcance e uma validade só compreendidos e só cobiçados pelos jogadores desse jogo específico. Nesse caso, o jogo do teatro. A primeira pergunta é: até que ponto o Vivencial não conseguiu uma reverberação maior graças à sua marginalização e a sua estética tropicalista? Isto é, pobre de capital específico, o Grupo de Olinda parecia não dispor de credibilidade simbólica suficiente para ter sua obra validada e aprovada pela crítica como merecedora de maior respaldo, como na visão de Reinaldo de Oliveira, que defendeu que a companhia fazia apenas *streptease*. “Não era teatro” (apud FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 230), não com T maiúsculo, em tom de desprezo. O *Diário de Pernambuco* divulgou a chamada para a estreia do espetáculo *Vivencial II*: “até agora, o Vivencial de Guilherme Coelho ainda não fez Teatro mesmo, isso quando se fala em teatro respeitando os ditames universais de tal manifestação artística”⁴² (FIGUEIRÔA, 2011, p. 131) arremata sobre isso: “uma coisa é certa, passados dois anos desde a sua estreia, o Vivencial consolidava sua imagem de grupo polêmico” FIGUEIRÔA, 2011, p. 131).

O que se pretende dizer aqui é que, talvez, os resultados e as conquistas obtidas por grupos de teatro não espelhem mais o capital artístico e teatral já estabelecido e conquistado do

⁴⁰ Ver Anexo T.

⁴¹ Sobre as regras da arte e as economias das trocas simbólicas, ver: BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴² Anexo S.

que a obra em si. A História, sendo produto do presente, dos olhos que cultivamos através de nossas experiências, nos lança outras questões, hoje, sobre o grupo. As discussões sobre gênero e sexualidade – que me parecem em outro patamar a partir de meados da década de 2010 – geram uma aura de originalidade, de coragem e de ousadia, de liberdade e de certo avanço em questões morais e comportamentais. Se antes não era teatro, se antes era vulgar, se antes era baixo, hoje é performático, sensual e *prafrentex*.

Saindo da Igreja, pela incompatibilidade de ideais e comportamentos, de uma “porralouquice” manifestada, o Vivencial foi sendo construído na esteira de outros grupos de teatro do momento, tanto nacionalmente como de forma local. Esses grupos, de certo modo, semelhantes pela sua independência e por produzirem coletivamente, também traziam temas que discutiam a realidade do público, estavam preocupados em levar o teatro para a periferia e seus membros geralmente tinham outra fonte de renda (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011).

Por outro lado, o discurso que envolve a mística do Vivencial traz uma aura de originalidade, de uma novidade total, o que não parece condizer inclusive com a proposta textual do grupo. É muito comum se ouvir que o Vivencial foi um grupo completamente inovador e que trouxe assuntos nunca antes debatidos. No entanto, não parece ter sido assim.

Em entrevista concedida à jornalista Stella Maris, no programa *Opinião Pernambuco*, na TV Universitária, o professor e encenador Antonio Candegue⁴³ defende que o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), criado no início dos anos 1940, já falava de temas polêmicos ligados à sexualidade, como o adultério e a homossexualidade. Mas faz uma ressalva: a imprensa não tratava disso, segundo ele⁴⁴.

A desprofissionalização do teatro foi marca de uma enxurrada de grupos desses ferventes anos 1970 no Brasil, como os paulistas Ventoforte e Pod Minoga (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011). E o Vivencial foi, juntamente com esses outros coletivos, representante dessa nova matriz do teatro, longe do grande público, das grandes obras e dos grandes teatros, na maior parte do tempo. Mais que esses atributos, esses grupos foram

[...] fruto das circunstâncias de uma época marcada por um sentimento de contestação ao *establishment* e cuja saída mais plausível era alinhar-se a tudo que pudesse desconstruir e questionar a cultura oficial, fosse abraçando ideias do movimento hippie, da liberação feminista e homossexual ou da arte pop (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 53).

⁴³ Dirigiu com o Vivencial os espetáculos *Viúva, porém honesta* (1977) e *All Star Tapuias* (1980).

⁴⁴ Esta entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uHYZU6EirUo&t=40s>.

No excerto acima, Figueirôa coloca o Vivencial no rol de outros grupos do teatro brasileiro, como Royal Bexiga's Company, o Pessoal do Victor e o Asdrúbal Trouxe o Trombone. E, segundo o próprio autor, coletivamente o grupo tinha uma percepção de sua condição marginal frente a um teatro mais consagrado, que em Pernambuco tinha sua maior representação com o TAP e o TPN (Teatro Popular do Nordeste). Essa marginalidade, não isenta de criticidade, foi definida por Britto como “margina lintectualidade”⁴⁵.

Além das questões políticas no tocante ao posicionamento “numa terceira via” do Vivencial, a própria forma de viver dos atores e atrizes e sua prática cênica podem ser encaradas, historicamente, como quase inimiga da tecnocracia, nos termos de Roszak (1972). Isso, porque o Vivencial atraía as pessoas, independente de se encaixarem ou não com um estereótipo do Grupo, independente de terem experiência, independente de tudo. Acabou sendo um Grupo aglutinador, que não se protegia, que não se blindava, diferenciando-se brutalmente da tecnocracia dominante no Ocidente, que segrega e elitiza.

Essa prática de difusão do conhecimento e da participação coletiva é muito mais perceptível em outras culturas, principalmente nas orientais, lugares esses que, se voltarmos para a primeira página deste capítulo, lembraremos que Guilherme Coelho, como parte da juventude transviada dos centros urbanos, admirava e buscava entender e se aproximar, geográfica, cultural e mentalmente.

Um caso tradicional que mostra esse desapego à técnica do oriental frente ao ocidental se deu durante a Guerra do Vietnã (1959-1975) – conflito que, por sinal, culminou com protestos e movimentos intensos contra a violência estadunidense em solo vietnamita. O movimento *hippie*, por exemplo, tem uma forte influência nesse evento. Mas o caso que quero contar se refere à organização médica dos chamados vietcongues, que haviam elaborado um sistema de formação permanente em toda a hierarquia de conhecimentos no âmbito médico, cada um ensinando o que sabia a quem não alcançara ainda o mesmo nível. Sendo assim, muito mais gente pôde resolver operações médicas menos complexas e a cadeia de pessoas que foram aprendendo foi aumentando exponencialmente. No fim das contas, foi notória uma maior recuperação de feridos vietcongues do que estadunidenses (guardadas as devidas proporções), que precisavam esperar o médico especialista, detentor da técnica (DESCHAMPS; FONTAINES, 2006).

Nessa mesma lógica, se estabelecia a relação dos envolvidos com a técnica dentro do Vivencial, evidente desde as exigências tradicionalmente mais básicas, como a leitura. Ivonete

⁴⁵ Essa definição aparece na coluna de Arte do jornal *Diário de Pernambuco*, na edição do dia 27 de novembro de 1975. Ver Anexo O.

Melo recorda que os analfabetos eram recebidos e pegavam o texto graças à “técnica papagaio”: Guilherme lia a fala e estes repetiam, até aprenderem (FERRAZ; DOURADO; JUNIOR, 2005, p. 98). Além disso, apesar de trazerem consigo recursos cênicos da chanchada e do teatro de revista, as dinâmicas e as representações traziam uma autonomia muito grande das atrizes e atores que, em sua maioria, jamais tinham atuado antes do Vivencial (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011).

3 OS FILHOS DE DIONÍSIO COM MARIA SOCIEDADE

[...] dedicado aos 80 anos do mestre Gilberto Freyre, aos DCEs livres e cooptados, ao eterno Valdemar, ao nunca-nobel Hélder, às falanges: patriótica de Oxossi, pátria nova, de Oxum e Exu; e a Lula, metal-luxo.

(Programa do espetáculo *All Star Tapuias*⁴⁶)

Que o Vivencial chama atenção hoje e que mexeu com o público e a crítica de sua época, não faltam documentos comprovando isso nesta dissertação. Mas o que dava esse toque de curiosidade no grupo? O que coloca o Vivencial como grupo (relativamente) bastante pesquisado nos últimos anos? Revivido, lembrado, saudado. E, minha aposta aqui, é: a sexualidade. Esse capítulo se dedica à análise das questões de gênero envolvendo o grupo, de como a sensualidade e o trabalho corporal eram marca das vivecas.

3.1 GELEIA TROPICAL

Quando as requebradas de Ney Matogrosso chegaram às raras tevês em preto e branco do subúrbio de Olinda, os garotos e as garotas que participavam do grupo de teatro mantido pela ARMA ficaram boquiabertos. Aquele homem, que, em uma de suas letras, falava em virar homem e virar lobisomem, trazia uma forma de dançar, cantar e desfilar pelo palco que não era muito comum de se ver. O que era interessante é que, como pequenos artistas, protegidos pelo escudo sagrado de Dom Hélder Câmara contra os líderes da Igreja menos heterodoxos, aqueles jovens também tinham uma vontade de fazer algo que chocasse. O momento era propício, pois, quanto mais se dizia que algo não podia ser feito, os jovens o queriam fazer, e então pensavam: “o que podemos fazer para chocar?”.

Dentro da perspectiva que abordei no capítulo anterior, é possível notar que o Vivencial não foi, de modo algum, algo totalmente novo, inexoravelmente subversivo e unânime. Foi, mais propriamente, fruto de todo um contexto histórico que propiciou seu surgimento cheio de vida e de coragem. As ferramentas estavam dispostas e esses rapazes e moças usaram-nas para fazer de Recife e Olinda palco de suas vozes entaladas.

⁴⁶ In: DOURADO, Rodrigo. **Vivencial Diversiones**: por uma cena transgressora. 2003. 120f. Monografia (Graduação em Comunicação Social. Habilitação: Jornalismo). Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Sob esse espectro de um campo artístico da Pernambucália, ou seja, o mundo *underground* de Recife/Olinda (o qual definimos anteriormente no primeiro capítulo), parece-me que há um perfil e um campo de disputa e de tentativa de consagração. Tentarei mostrar como esses grupos artísticos e, mais especificamente o Vivencial, se comportavam e se relacionavam com seus semelhantes e que estratégias tomavam para se destacar dentro de um espaço de inter-relacionamento cultural.

3.1.1 Sagrada Subversão

Guilherme sabia que era preciso ser feito algo. Ele tinha absoluta certeza que, de alguma forma, era possível compartilhar com as pessoas aquelas ideias malucas que vinham martelando sua cabeça todo santo dia.

Santo, Guilherme não o era. Apesar disso, sabia que a Igreja podia lhe ensinar muita coisa. Não à toa, escolheu estar do lado dentro das paredes do Mosteiro de São Bento e tentar entender o que é que o sagrado poderia oferecer; isso porque o profano ele já imaginava. Assim sendo, ele não era o único praticante que via na Igreja Católica uma caretice exacerbada e não entendia porque diabos o sagrado e o profano vinham se desentendendo tanto nos últimos séculos. O transcendente deveria, de forma inspiradora, tomar os corpos e as almas⁴⁷. Corpo e alma. Era preciso falar para as pessoas sobre essas duas coisas distintas e ao mesmo tempo complementares; sem esquecer-se da cabeça.

Não só não era o único na Igreja que imaginava uma abertura, mas também enxergava que essa abertura deveria tocar as pessoas para os problemas sociais tão graves que dali, dos grossos portões da igreja, era possível enxergar tão de perto, pelas ruas da região metropolitana do Recife. Violência, miséria, doença, alcoolismo, prostituição, preconceito. Os níveis de pobreza de Recife no final dos anos 1970 são abarcados pela histórica matéria sobre o Vivencial no jornal gay carioca *O Lampião de Esquina*. Nela, o jornalista João Silvério Trevisan traz:

A cidade de maior densidade demográfica do Brasil, com 5.076 habitantes por quilômetro quadrado. Uma criança morrendo a cada hora – 70% dos óbitos infantis provocados por desnutrição na faixa de 1 a 4 anos de idade, 54.6% da população ganhando de 1/4 a 1 salário mínimo. 70% das casas em condições subumanas de mocambos, daí seu apelido sociológico de Mocambópolis. Essa cidade tem um outro nome: Recife (TREVISAN, 1979, p. 15).

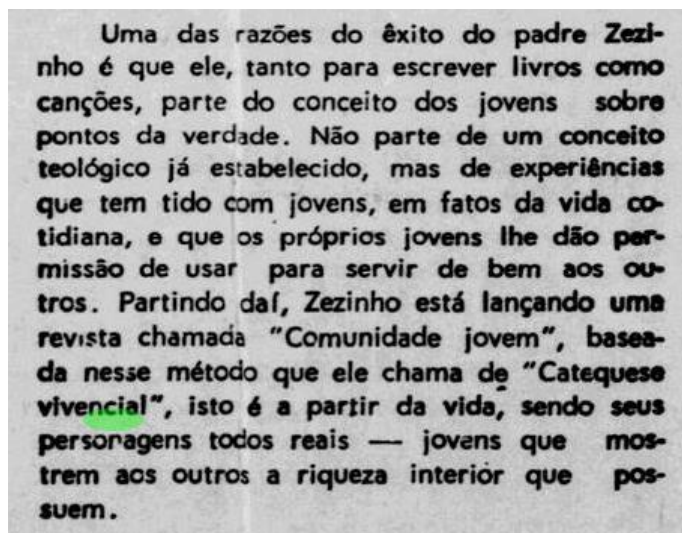
⁴⁷ A respeito de uma perspectiva histórica dos corpos na história, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

Não era preciso andar muito longe para encontrar todos esses mundos conectados, bastava ir até o Amparo, em Olinda. E como encarar tudo isso?

Para Guilherme era muito claro: o teatro. A ARMA tinha grupos artísticos dos mais variados, como música e artes plásticas. Entre estes, o teatro. E Guilherme já tinha unido alguns dos rapazes e moças dali e feito esquetes que tratavam de temas polêmicos. O ano era 1974 e a ARMA fazia dez anos (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 136).

Nada melhor, pensou com seus colegas aspirantes a atores, que fazer uma peça. Essa peça tinha que falar das vivências desses jovens. Vivências, Vivencial! Esse seria o nome do espetáculo. O nome do grupo talvez tenha sofrido influência de projetos já existentes dentro da Igreja Católica, mesmo que em outro estado. Foi notificado, em julho de 1974, pelo *Jornal do Comércio* do Amazonas, que o padre José Fernando de Oliveira, conhecido como Padre Zezinho, usava da música para tratar das experiências dos jovens. Vejamos a riqueza do trecho e como converge com princípios do grupo:

Figura 4 – Matéria do *Jornal do Comércio* do Amazonas, 31/07/1974



Uma das razões do êxito do padre Zezinho é que ele, tanto para escrever livros como canções, parte do conceito dos jovens sobre pontos da verdade. Não parte de um conceito teológico já estabelecido, mas de experiências que tem tido com jovens, em fatos da vida cotidiana, e que os próprios jovens lhe dão permissão de usar para servir de bem aos outros. Partindo daí, Zezinho está lançando uma revista chamada "Comunidade jovem", baseada nesse método que ele chama de "Catequese vivencial", isto é a partir da vida, sendo seus personagens todos reais — jovens que mostrem aos outros a riqueza interior que possuem.

Fonte: Hemeroteca Digital – BNDIGITAL – Biblioteca Nacional

A utilização do nome "vivencial" pelo grupo traz também a questão, em relação à atividade já anteriormente desempenhada pelo padre Zezinho, da:

A) Música: lembremos que determinados espetáculos do Vivencial, como o *João Andrade em: "Conversa de botequim"*, eram denominados pelos próprios integrantes e pela imprensa como show, falando até em "ator-cantor e cantor"⁴⁸. Outro exemplo é a montagem de

⁴⁸ Ver Anexo U.

7 *Fôlegos*, denominada em seu programa de “show musical”⁴⁹. Além disso, a música estava sempre presente na trajetória do grupo, desde o *Vivencial I* até as noites do Diversiones.

B) Vivências: reiteradamente, encontramos nos textos do Vivencial um pouco da vida dos atores, de suas vivências. Em entrevista concedida ao *Jornal do Commercio* em 12 de julho de 1974, Guilherme se refere à origem do grupo como a partir de uma “vivência comunitária”⁵⁰. As colagens que montavam as peças misturavam músicas com textos, matérias de jornais, revistas, e muito disso trazido pelos próprios atores, através de suas experiências. Era a valorização da riqueza interior, que casa com a interpretação sobre a influência da Catequese vivencial.

Guilherme Coelho, Alfredo Neto, Miguel Ângelo e Américo Barreto sentiam que as pessoas não estavam enxergando a quantidade de pontos críticos que deveriam ser mostrados em cena com urgência. Correram para organizar uma peça que mexesse com as pessoas. A música devia ser provocadora. As roupas, então, podiam lembrar a Tropicália. E a dança devia ser sensual. Sim, sensual, para quem assistisse sentisse algo diferente do que o teatro de família comumente proporcionava. Acreditavam que seria eficiente o teatro porque viam nele “uma das únicas vias possíveis de dar respostas a todos os apelos e condicionamentos do nosso silencioso e amordaçado momento cultural”, é o que está no programa de sua primeira peça, o *Vivencial I*⁵¹.

Mas como encarar o Vivencial fora de contexto?

Como movimento artístico, o Vivencial se encontra historicamente situado. Como debatido no primeiro capítulo desta dissertação, o movimento de contracultura vinha atingindo o Nordeste e se metamorfoseando de acordo com a cultura local. Porém, mais do que isso, o Vivencial parece ser produto de um *habitus*, nos termos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998).

Inicialmente, é importante dizer que a perspectiva de Bourdieu sobre um campo não causa, em se tratando do Vivencial, um sentido artificial de seu comportamento. Isto porque os estudos deste sociólogo francês teorizam sobre a existência de campos sociais específicos e, dentro deles, sobre atores sociais que disputam lugares mais destacados dentro desse mesmo campo.

Todo o discurso do Vivencial se constrói dentro de uma possibilidade de materialização graças ao recorte espaço-tempo. E esse contexto no qual o Vivencial se edifica permite aos seus

⁴⁹ Ver Anexo V.

⁵⁰ Mais detalhes dessa entrevista podem ser conferidos no Anexo X.

⁵¹ Anexo C

integrantes entrarem em uma disputa; entrar em um campo, proponho aqui, *artístico contracultural* ou da *Pernambucália* – e talvez fosse mais arriscado (pedindo licença para uma adaptação teórica), porém possível, erigir isso como um *subcampo* (algo relativamente semelhante ao que Howard Becker chama de “subgrupos autônomos” (BECKER, 2010, p. 74), dentro do campo artístico.

Recife e Olinda tinham outros grupos transgressores, como o Teatro Ambiente do Mac e o Teatro Experimental de Olinda (TEO). O jornalista Valdi Coutinho, que teve intenso relacionamento com este último grupo, compara o Vivencial ao TEO: “o Vivencial vinha de um grupo de hippies, de transgressores que viviam na Igreja. Nossa realidade era certinha, de classe média, mas o teatro transgrediu todo mundo” (FERRAZ; DOURADO; JUNIOR, 2005, p. 99). Insisto: o Vivencial não era o único e se construiu de maneira empolgada, frenética e controversa, tudo ao mesmo tempo. Expressava uma sexualidade atípica em relação aos padrões tradicionais, recheada de elementos tropicalistas que banhavam seus figurinos, maquiagens, textos e cenários. Mas isso por que e para quê?

Para ser hippie e/ou transgressor, seria preciso questionar a masculinidade dominante, usar drogas, e negar as imposições filosóficas do *status quo*, responsável por construir uma sociedade que, aos olhos pouco atentos, poderia ser encarada como padronizada.

E essa quebra de padrão se tornou *habitus*, no sentido que foi cooptada por grupos artísticos para se posicionarem em um novo cenário: o cenário artístico contracultural ou da Pernambucália. *Habitus*, pela definição do próprio Bourdieu, seria

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Com isso, não quero dizer que o processo de elaboração desses novos movimentos tenha sido artificial. Pelo contrário: são estímulos inconscientes de consagração social que fazem com que essas pessoas adotem estilos que a façam penetrar em um campo e buscar a hegemonia dentro deste próprio campo – ou ao menos participarem do jogo de forma relativamente competitiva, isto é: sobreviver. Nas palavras do próprio Bourdieu, “têm seu princípio na instituição escolar, investida da função de transmitir conscientemente e em certa medida inconscientemente ou, de modo mais preciso, de produzir indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes (ou profundamente internalizados), o qual constitui sua cultura, ou melhor, seu *habitus* [...]” (BOURDIEU, 1974, p. 346).

É imprescindível conectar esse raciocínio à outra teórica estruturalista cerne na concepção deste trabalho: Judith Butler. Pois, nesse sentido de construção inconsciente de um comportamento que lhe qualifica enquanto jogador de um jogo social em busca de um posicionamento estratégico dentro de um campo de disputas, a teoria do sujeito performático de Butler (2016) merece destaque, porque sua noção perpassa uma questão de construção social inconsciente de elementos que lhe enquadram e qualificam dentro de dois espectros principais: o masculino e o feminino. A identidade de gênero estaria “aberta a certas formas de intervenção e de ressignificação contínuas, porquanto seja uma prática discursiva” (ROCHA, 2014, p. 511). Nesse aspecto, o sentido de masculino e feminino se mostra frágil, maleável historicamente, por essas ressignificações contínuas.

Posicionado historicamente em um momento transgressor, principalmente no tocante à sexualidade, o Vivencial nos mostra então sujeitos performáticos, mas não em um sentido teatral (apesar de, obviamente, teatral quando o assunto é teatro). Sendo assim, tal como diria Bourdieu (2010), em uma mistura de elementos estruturados da sexualidade, que gera sujeitos performáticos produzidos pela sociedade e pelo seu tempo, segundo os termos de Butler (2006), temos, historicamente, o Vivencial como filho desses anos 1970. E digo filho desse momento porque é aí que se começa a questionar a naturalização dos termos masculino e feminino. E o Vivencial bate de frente com esse ilusório cenário que só permite duas formas: homem e mulher.

Os elementos para se tornar hegemônico nesse novo campo acabam criando um estereótipo da “porra-louquice” dessa fase, no sentido que é preciso a reunião de uma série de elementos que identifiquem alguém ou algum grupo como parte de um grupo maior (campo) (BOURDIEU, 2003). É importante destacar que, hoje, enxerga-se com razoável clareza esse período, mas que a construção desse momento faz parte de um posicionamento historiográfico. Claro que as mudanças na época eram significativas, contudo, de maneira mais concreta, só conseguimos teorizar esse momento passados os inquietos anos sessenta e setenta. O caso das travestis, por exemplo, marca constante do Vivencial e símbolo de liberdade sexual, já tinha entrado em cena nos palcos pernambucanos antes, quando em 1966 se apresentou o grupo *Les Girls*.

Janeiro ainda não tinha começado, mas o vereador pernambucano lá em Recife, um senhor chamado Wandenkolk Wanderley já começara. No Teatro Santa Isabel, único da capital pernambucana, iria se exhibir um time de bicharocas, num espetáculo chamado *Les Girls*, e o vereador – mais tarde famoso por ser contra minissaia e calça de rapaz apertadinha na bunda – berrava na Câmara Municipal:

- É inadmissível que o recifense veja o seu teatro, relíquia histórica, transformado em palco onde indivíduos que deviam estar presos, atendendo

pelos nomes de Cassandra, Vera, Vanda, Ira, Geórgia e Monique pretendem exibir um show de travesti.

Coitado do Wandenkolk, as bichas caíram em cima dele, deram entrevista chamando-o de bofe, e Cassandra, quase histérica, declarou à imprensa, numa entrevista coletiva e badalativa:

- Esse vereador é um provinciano, tá bem? Lá no Rio nós somos recebidas em qualquer lugar. A sociedade nos adora (PONTE PRETA; FEBEAPÁ, 1996, p. 63).

Não enxergo, porém, o Vivencial como integrante do mesmo campo que os teatros políticos de meados dos anos 1960, como o Teatro de Arena e Teatro Oficina, como o Teatro Hermilo Borba Filho (THBF) como grande exemplo deste seguimento em Pernambuco. Ao que parece, o Vivencial exercia uma resistência de maneira distinta desses grupos. Os textos misturavam-se: vemos humor com crítica social, com uma forma de fazer política longe dos palanques. A resistência do Vivencial era estética, era comportamental, era mais plural. Muitas vezes a oposição ao governo e às práticas tradicionais da sociedade brasileira estavam adornadas com uma estética conservadora ou pouco impactante para padrões de comportamento. Eram diferentes, mas ao mesmo tempo, de certo modo, “cúmplices”:

Caminhando em faixas paralelas, mas não antagônicas, e definidas a partir de vivências, capacidade de liderança e forte personalidade de seus mentores, Vivencial e THBF encontravam-se nos pontos que se tornaram suas principais marcas distintivas: a radicalidade e a escassez de recursos metabolizada em linguagem cênica. Um e outro, cada qual a seu modo, preparando um legado: a politização da pobreza e do desejo (FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 95).

O Vivencial não. O Vivencial destronava o conservadorismo pelo texto e pela sensibilidade visual. Pela boca e ouvido, mas também pelos olhos. Transgrediu por muitas vias, a ponto de chocar de forma ampla seu público. Posto isto, agora reconecto com o que vinha falando antes: parece-me uma estratégia inconsciente de posicionamento em um campo relativamente novo.

Com isso, considero importante que se diga: o Vivencial se comportava como um grupo de teatro político. Não nos moldes partidários e que se envolve com as definições acadêmicas de esquerda e direita ou coisa que o valha, mas político porque se dispunha a enfrentar os poderes imanes tanto provenientes do governo estatal quanto das exigências comportamentais de uma sociedade que prezava – e ao que parece ainda preza – por uma masculinidade viril e manifesta, longe dos saltos altos e da purpurina.

3.1.2 Engravatados

Quando converso com pessoas⁵² que assistiram noites de espetáculo no Vivencial Diversiones ou analiso matérias que falavam da perspectiva do público, é possível problematizar ainda mais o que significa historicamente o Vivencial. Pergunto-me como ele se configura em uma sociedade urbana na capital de um dos estados do Nordeste brasileiro em fins da ditadura militar, e em meio a um processo maior de transformação de uma sociedade dentro dos avanços em larga escala da tecnologia e da complexificação dos espaços sociais.

Isto porque falamos aqui, inicialmente, de um período turbulento no Ocidente, com o avanço das vanguardas, de movimentos de jovens que questionam os modelos arbitrários e culturalmente estabelecidos de comportamento. Para os autores como Dan Joy e Ken Goffman (2007), são comportamentos como conformismo e autoritarismo que marcam a humanidade: aquilo que se contrapõe a isso é contracultural.

Contudo, até onde esmiucei e refleti, identifiquei que não existe uma validação clara e matemática das expressões sociais sob os novos moldes disponíveis. Isto é: não é fácil, ao menos para mim, imaginar quais as influências propagadas por esses movimentos ao público que consome as artes vindas dos novos horizontes catabolizados pelos movimentos contraculturais.

No caso do Vivencial, se tentarmos colocá-lo em uma fórmula imaginária de processo artístico agregado a elementos culturais, o resultado poderia ser um público jovem, inovador, esteticamente semelhante aos tropicalistas, desapegados dos padrões de conduta tradicionais e sedentos por quebra de paradigmas sociais, sexuais e comportamentais, como no tocante a sexo.

Heloísa Buarque de Hollanda desenha os tropicalistas como jovens que estavam

Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan –, esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda produção cultural da época, com consequências que vêm até nossos dias (HOLLANDA, 2004, p. 61).

A citação acima parece conectar o Vivencial com esse movimento. *Desconfiar* é ponto batido do grupo que brincava com os ídolos. Ídolos como o nacionalismo, o populismo, figuras mitificadas e cristalizadas da sociedade. Entre essas mitificações está a sexualidade. O

⁵² Essa referência diz respeito a conversas informais com espectadores, cujos registros não foram arquivados.

endeusamento da virilidade masculina, inconteste, incorruptível, corpulenta, valente, multiuso, arrojada, forte e preparada.

Porém, o Vivencial despertou uma vontade de ser visto por públicos muito diversos. Este tópico se dedica aos “engravatados”. E isso, evidente, é uma figura de linguagem para falar daquelas pessoas que colocarei como supostos integrantes e contribuidores para a manutenção de padrões consagrados de comportamento e visão de mundo.

No que parece ser um panfleto de reabertura da casa quando apresentam *Os filhos de Maria Sociedade*, em 1982, Sônia Corrêa, a pedidos do amigo e então integrante do coletivo, Pernalonga, dá uma pista da presença do que seriam os membros desse grupo relativo a esse tópico: “ao longe no perfil da cidade a silhueta eterna dos senhores de engenho. Mas às vezes eles se manifestam de corpo presente. Acho que era aos sábados. E como não podia deixar de ser, ficavam irremediavelmente seduzidos [...]”⁵³.

A meu ver, é sempre arriscado encaixarmos indivíduos, cheio de complexidades e coletividades, dentro de grupos generalizantes. As pessoas não parecem ser progressistas, conservadoras ou reacionárias, mas sim uma junção de elementos que comumente encontramos nesses três âmbitos político-sociais e muito mais profundas que simples etiquetas ideológicas. De um ponto de vista pessoal, enxergo na rotulação de pessoas um exercício desumano, desindividualizante e simplório; no caso deste tópico, será necessário para enxergarmos as estruturas afastar de lado o particular de cada um que ali ia, para podermos entender como seres muito mais complexos do que só apenas conservadores. Dito isto, é possível passarmos para a análise desse público, “pisando em ovos”, com cuidado suficiente para não cometer deslizes morais.

Afinal, o Vivencial se erigia como um grupo de teatro (e mais tarde, com o Vivencial Diversiones, espaço para espetáculos de uma maneira geral) que trabalhava temas polêmicos, tabus, para um mundo ainda muito arraigado, de forma mais ampla, a conceitos tradicionais. O uso de drogas, o emprego de material reciclável, a construção de um labirinto entre masculino e feminino e as propostas textuais, parecem fazer crer que o público seria, de maneira geral, formado por pessoas que poderíamos aproximar de um quadro “progressista” do ponto de vista político e de costumes, já que as afinidades estéticas parecem capitanear as posições políticas.

Mas o que vemos é, além de um grupo que não se posiciona como nem de esquerda nem de direita, um público, como dito acima, diverso. “Pode parecer estranho, mas a maioria dos casais ali presentes está matando uma heterossexual vontade de ver travestis; chegam em

⁵³ Essa definição constitui o depoimento de Sônia Córrea sobre a reabertura do Café-concerto Diversiones. Ver Anexo D.

grupos de homens ou com namoradas; afinal, ‘é uma diversão diferente’. diz um deles, sem me convencer” (TREVISAN, 1979, p. 15). Segundo Saadi, “o Vivencial consegue comunicação também com os não-leitores de JB porque respira um ar de programa de auditório, de circo do interior” (SAADI, 1980, p. 25). E dentro dessa diversidade encontramos famílias tradicionais (pai, mãe e filhos) indo assistir às noites de espetáculo do Vivencial. Mas por quê? Por quê, diante de tanta “sem-vergonhice”, a família tradicional brasileira ia gargalhar com as vivecas?

A minha primeira tentativa de resposta a isso é o fato de que o Vivencial se posicionava muito mais como um grupo de “desbunde” do que no esteio dos debates políticos partidários. Não trazia em si, estruturalmente, uma voz posicionada em prol de “x” ou “y”, mas contra a caretice, sem, no entanto, deixar de carregar uma politização constante.

Essa caretice não tem posicionamento político no seio das disputas entre as elites conservadoras dominantes e uma resistência de esquerda mais ou menos articulada durante o regime militar pós 1964. Essa caretice se encontra no apego aos moldes consagrados, que podem ser pela elite política social, no caso direita triunfante dos Anos de Chumbo, ou da esquerda revolucionária, com suas certezas e conservadorismos estéticos e comportamentais. O Vivencial se propunha a ironizar até com o revolucionário. É uma arte que dialoga com as percepções políticas, mas não só através do texto, mas por meio da imagem e do corpo.

Segundo Herbert Marcuse, filósofo alemão ligado à Escola de Frankfurt e aos movimentos sociais da França em maio de 1968, a partir dos totalitarismos e das grandes inovações tecnológicas do século XX, a arte acabou por se metamorfosear, adquirindo um sentido além do estético, muito mais próximo do cotidiano, se aproximando dos parâmetros revolucionários, de forma que “a arte pode cumprir sua função revolucionária somente se ela própria não se torna parte de qualquer *establishment* revolucionário” (MARCUSE, 2000, p. 261).

Através da análise de matérias de jornais e entrevistas, parece-me coerente perceber o Vivencial dentro dessa perspectiva de arte. Isso porque não havia um interesse do grupo de se encaixar em um padrão contestador do *establishment*. Porque, na verdade, não havia interesse em se encaixar, de se amarrar, de ser sólido. Antes disso, havia uma repulsa pelo consagrado – ou pelo sagrado –, não em um sentido de ódio, mas de deboche. Os anos eram de censura e ditadura, logo, quem parece ter recebido muitas das descargas de ironia foram os militares.

Isso pode nos fazer crer, quanto a esse primeiro ponto, que o Vivencial não chamava para si apenas pessoas envolvidas politicamente com o progressismo ou com a esquerda, os intelectuais ou aqueles que estavam envolvidos em uma reflexão aprofundada sobre os caminhos da sociedade brasileira, mas, também, aqueles que gostariam de rir das suas piadas,

como os que aqui nomeei, os engravatados. Encontramos aí uma estratégia inconsciente de profusão do que foi trabalhado no primeiro tópico do capítulo 2, isto é: um alargamento das possibilidades de percepção dos limites do comportamento.

Uma segunda tentativa de entender por que esse público mais tradicional participava das noites do Vivencial (mas somente até certa hora, enquanto a racionalidade aguentasse o tranco), é que se construía também ali, na figura do homossexual, uma piada ambulante. Para este debate, me vem à mente, enquanto escrevo, uma entrevista de Jomard Muniz (2013) na qual ele defende não haver ali, naquele contexto, uma homossexualidade, mas um polimorfismo. Esse problema de conceito, como trata o autor, tem hoje conotações diferentes em relação à época do Vivencial, que trazia nos seus integrantes não, segundo ele próprio, uma vontade de se identificar enquanto homossexuais, mas de desafiar a forma e se desencaixar do masculino e do feminino⁵⁴, do binarismo tratado por Butler (2016).

Desse ponto de vista, é possível argumentar que o Vivencial fazia um desserviço ao vanguardismo no âmbito da sexualidade, do ponto de vista que transformava a figura do “frango” como uma criatura exótica, presa a estereótipos cômicos. Trevisan traz uma fala de Roberto de França, o Pernalonga, em uma das apresentações:

Sou aceito pelo folclore que faço e porque traduzo em atos o desbunde que está enrustido nas pessoas. O homossexual ainda é objeto de adorno; quando somos bem aceitos, não é por abertura não, mas porque fica bem ter uma bicha sempre à mão, para animar festinhas e reuniões íntimas. Mesmo quando sirvo a isso, estou consciente (TREVISAN, 1979, p. 15).

É notório que há uma consciência por parte de Pernalonga da ambiguidade e da contraversão da questão da sua homossexualidade e do humor. Uma faca de dois gumes. O ator ainda atenta para algo que colabora para a fermentação de minhas suspeitas: “quando somos bem aceitos, não é por abertura, não” (*op.cit.*). O fato do Vivencial conseguir existir, ainda que em um período de forte arbitrariedade, tanto governamentalmente quanto socialmente, não significa, necessariamente, um drible na censura.

Sobre esse assunto, carrego mais dúvidas do que certezas. Porque, de certa forma, sim, o Vivencial reforçava uma imagem do homossexual como uma figura obscena, promíscua e risível, que não deveria ser levado a sério. Mas quem o Vivencial levava a sério? Por outro lado, trazia aos palcos essa imagem que tradicionalmente nunca ou poucas vezes é encenada, associada a textos que não raro traziam alguma criticidade. O próprio trecho interpretado por

⁵⁴ Esse posicionamento defendido por Jomard encontra-se explicitado no debate do programa *Opinião Pernambuco*, 2013 (min. 14).

Pernalonga trazido acima mostra uma consciência dessa visão pejorativizada que o homossexual (mais a figura da “bicha”) tem na sociedade.

Uma imagem que existia, mas era esquecida pela cultura tradicional – leia-se encenações clássicas: a figura do homem efeminado. Isso porque a masculinidade performática e socialmente construída ergueu um tabu no tocante ao lado feminino daqueles que nasceram homens. O Vivencial trazia o que o carnaval proporcionava em apenas um dia no ano com o desfile das virgens. Perceba: parece sintomático que, em uma época de brincadeiras e alegria, os homens possam, nessa exceção anual, se vestirem e se comportarem como mulheres, ainda que de maneira caricata. Aí se criou, historicamente, uma permissividade, e mais: um incentivo. Há prêmios e reconhecimento entre os iguais.

O que o Vivencial parecia fazer era tornar essa exceção regra, ao colocar o lado feminino de cada um confundido com o lado masculino. Nem um e nem outro. Trazia para os olhos do público a figura de indivíduos personificados em personagens que mostram que há outras maneiras de se desejar e de se comportar. A matéria de Trevisan também pode contribuir para essa questão da ambiguidade. Segundo ele,

A pessoa mais tranqüila [sic] ali é Juraci. A única mulher do espetáculo. Que está passando creme escuro para as pernas parecerem bronzeadas; ela faz dois strip-teases no show, um primeiro sem tirar a calcinha, o que acrescenta uma incrível ambigüidade [sic] à sua figura minhon [sic] - afinal, o que não é ambíguo [sic] neste espaço? (TREVISAN, 1979, p. 15).

Note-se que no recorte temporal em que a matéria foi desenvolvida, isto é, no final de 1979, o Vivencial praticamente não contava com mulheres. O transformismo se erigia com pessoas do sexo masculino, majoritariamente. Acontece que, quando Juraci fazia um *strip-tease* sem tirar a calcinha, acabava provocando, seduzindo o público, sem que estes soubessem o que ela tinha por debaixo. “Um pênis ou uma vagina?”, “Homem ou mulher?”, Era novamente o Vivencial brincando com o desejo, deixando seus espectadores em uma corda bamba, mostrando que o corpo, enquanto objeto de desejo, podia enganar. A certeza de uma heterossexualidade jamais questionada até ali poderia ser posta a teste de fogo quando o tesão surge, mas sem saber ao certo a que sexo se está mirando.

O Vivencial, reiteradamente, brincou com essa ambiguidade, como o que Jomard Muniz de Britto (2013) chamou de polimorfismo, com o desapego à exclusividade do desejo. O embaralhamento constante dos objetos de prazer confundia o binarismo sexual, complexificando a percepção de quem observava aqueles corpos pavoneantes e sensuais.

Sônia Corrêa, ao tempo de reabertura do café *Diversiones*, em *A cobra ataca novamente*⁵⁵, testemunha:

Fui tentando lembrar, reconstituir, revivenciar. Não os conceitos, mas as sensações: a surpresa, o desafogo do riso, o exercício do corpo, os corpos femininos exercendo a corporalidade masculina, minha imagem refletida de través, minha ponta de inveja... vivências e enclaves: eu mulher me engraçando no projeto da minha identidade, eles brincando com a imagem que deveria ser minha, todos se dilacerando no esforço de soltar as amarras do desejo, simplesmente [...] (*op.cit.*).

Nessa parte, Corrêa corrobora com essa questão da brincadeira com o desejo que o grupo exercia. Nas palavras dela, “soltar as amarras do desejo”. Aqui, poderíamos dizer que os componentes do grupo sabiam do papel questionador que tinham, da estrutura transgressora que o grupo possuía. Não faziam por fazer. Sabiam que o prazer era campo de cristalizações que podiam ser ameaçadas. Sabiam que provocavam. Os textos que apresentavam e os testemunhos levantam essa forte conclusão.

Sendo pelo primeiro ou pelo segundo motivo, ou pelos dois, o Vivencial me parece haver sido coerente no sentido em que sempre foi dúbio. Nunca quis um rótulo de grupo de esquerda, político, tal qual o Arena ou Oficina, mas também não tinha em si objetivos estatais e conservadores de tolher a sexualidade e reforçar estereótipos. Acabava que se misturava e trazia em si elementos que o fazem ser exatamente o que seu estatuto se propunha: “[...] neto de Gilberto Freyre, sobrinho desbundado de Ariano Suassuna, filho legítimo dos anos antes-64, apadrastado pelos anos pós-64” (COELHO apud DOURADO, 2003, p. 6).

3.2 SEXO, DROGAS E BATUCADAS

Dois dos sucessos do *brega-funk*, ritmo atualmente popular na capital pernambucana, são Joãozinho da Patrão (12 anos) e Pedrinho do Recife (17 anos). Já há alguns anos, os pequenos MCs começaram a fazer sucesso. Suas músicas expressam uma sexualização explícita e mais: uma abordagem viril e masculinizada. Em uma das músicas em que fazem parceria, dizem “essa novinha é gostosa demais”, enquanto adultas dançam e sensualizam⁵⁶. De onde vem essa necessidade de se afirmar enquanto homens, culturalmente, desde tão novos? De onde vem o domínio da sexualidade de maneira a se expor como em seus videocliques? Luiz Gonzaga, décadas antes, também falava, de alguma maneira, sobre sexualidade: “Paraíba masculina, mulé

⁵⁵ Anexo D.

⁵⁶ O clipe produto dessa parceria pode ser encontrado em <<https://www.youtube.com/watch?v=TAMRNlr-AqA>>.

macho, sim, sinhô” (1952). O que ele queria dizer com isso? Parece que a valentia, a robustez e a firmeza já eram aí assinaladas como virtudes masculinas, até quando exercidas por uma mulher.

A construção das masculinidades está atrelada ao processo histórico de cada lugar. A hipótese lançada nesse capítulo, sobre o destaque dado ao Vivencial, defende que foi justamente por mexer nos conceitos básicos e tradicionais da sexualidade – e mais, da masculinidade – que o Vivencial marcou uma época. Ou, se não marcou, ao menos intrigou muita gente. Falar do Vivencial talvez seja, hoje, mais compreensível, diante do aprofundamento dos debates sobre gênero. O Vivencial não alcançou sucesso nacional; até dentro do Recife muita gente não o conhecia. Mas pode ter gestado em quem o viu certa curiosidade sobre os limites da sexualidade.

3.2.1 Da dominação masculina em terras nassovianas

Do bigode do coronel até a impiedade do cangaceiro, a figura do “cabra-macho” nordestino vai se construindo no imaginário dos habitantes dessa região, do litoral ao sertão. Na linha do tempo, desde a formação colonial do que compreendemos hoje como Nordeste, analisada por Gilberto Freyre (2003) e Sérgio Buarque de Holanda (2014), é possível enxergarmos a mitificação desse centro de poder.

Comum nas sociedades ocidentais cristãs há séculos, esse é o padrão de masculinidade razoavelmente definido e pouco flexível. O caso do Brasil traz consigo uma configuração mais específica, na qual podemos observar já uma construção dessa sociedade patriarcal a partir de clássicos como *Raízes do Brasil* (2014), em que Sérgio Buarque de Holanda traça, como o nome sugere, as bases do Brasil e do brasileiro. Essa base teria uma série de configurações que acabariam desaguando no modelo de que hoje fazemos parte: a partir de uma sociedade escravocrata, lusófona, construída a partir dos aventureiros portugueses, de estirpe patriarcal e rural (HOLANDA, 2014). A crítica a esse modelo pode ser vista na matéria do *Diário de Pernambuco* sobre a estreia da apresentação de *Sobrados e Mocambos*⁵⁷. No espetáculo, não fogem às questões que mexem com as relações de poder. Fica registrado no *Diário* que ele é

[...] um espetáculo que procura mostrar “processos vários do nosso Brasil, das matas e dos engenhos: subordinação, acomodação, em termos de raça, em termos de classe, de várias religiões, de cultura e tradições. Verão com os olhos da cara, a estranha formação, do rural patriarcado, também o seu

⁵⁷ Anexo P.

declínio, e o seu prolongamento, nos velhos sobrados urbanos, semi-urbanos das cidades” – assim anunciam os narradores que abrem a “Função”⁵⁸.

No trecho acima, a crítica ferrenha ao patriarcado e aos problemas sociais fica evidente (veremos mais a frente, também no capítulo 3, como a censura dedicou atenção especial à questão da sexualidade que circundava as performances vivenciais). No programa de reabertura já citado, em 1982, também se faz referência à crítica ao senhorialismo presente em *Sobrados e Mocambos* anos antes: “ao longe no perfil da cidade a silhueta eterna dos senhores de engenho. Mas as [sic] vezes eles se manifestam de corpo presente. Acho que era aos sábados. E como não podia deixar de ser, ficavam irremediavelmente seduzidos [...]”⁵⁹.

Não que as sociedades desde a Antiguidade não se mostrem falocêntricas ou patriarcais. A região, contudo, aqui analisada prevê parâmetros específicos do conceito de masculinidade e em relação a áreas próximas, geográfica e temporalmente, uma tentativa de se colocar em um extremo, dentro de uma possibilidade cultural da exacerbação da masculinidade. Isso porque a inscrição da masculinidade no Brasil, e mais especificamente no Nordeste, como veremos mais adiante, foi desenvolvida de maneira rigorosa e, apesar de correspondente com outros recortes histórico-geográficos, de maneira bastante específica.

Pensando ainda na Antiguidade Clássica, no segundo volume de *História da Sexualidade* (2007), Michel Foucault faz menção a Sêneca:

A paixão doentia de cantar e dançar enche a alma de nossos efeminados; ondular os cabelos, tornar a voz suficientemente tênue para igualar a carícia das vozes femininas, rivalizar com as mulheres através da lassidão de atitudes, estudar-se em perquirições muito obscenas, eis o ideal de nossos adolescentes [...] (apud FOUCAULT, 2007, p. 21).

A crítica se dá porque alguns homens, que não se comportam dentro do quadro de normas e condutas, comumente atribuídas a “homens”, causam certa repulsa em pessoas como Sêneca. Vemos então que esse “padrão de masculinidade” já se configura nas sociedades antigas, entrincheirando quaisquer comportamentos que fujam a esse arcabouço de posturas e atitudes compreendidas como masculinas, logo, mais valiosas. Agregando este raciocínio aos critérios de Judith Butler (2016), podemos pensar na sexualidade (a masculina, nesse caso) como um ideal performático, enquanto os comportamentos que a vão moldando com o passar dos séculos podem ser encarados como elementos estruturantes, semelhantes ao que Bourdieu elenca relativo às mutações dentro das chamadas “estruturas históricas da ordem masculina”

⁵⁸ Essa citação foi retirada na íntegra do *Diário de Pernambuco* do dia 06 de janeiro de 1977. Ver anexo P.

⁵⁹ Anexo D

(BOURDIEU, 2010, p. 13). Uma vez que podemos imaginar que “ser macho” no principado de Otávio Augusto não é a mesma coisa que “ser macho” na capital da Itália hoje, assim como o “cabra-macho” hoje é uma coisa diferente do “cabra-macho” dos tempos da casa grande e da senzala, apesar dos inúmeros resquícios e da construção de todo um imaginário.

Aproximar-se gestualmente e comportamentalmente de uma mulher, na Antiguidade, poderia ser encarado, reflito, como um flerte com uma categoria considerada socialmente abaixo do homem. A mulher fazia parte do “patrimônio” de um *pater famílias*, patriarca, tal como os objetos, os imóveis ou escravos. As sociedades ibéricas, que dão fundamentos às sociedades latino-americanas atuais, foram muito influenciadas pelo que vimos acima explanado por Sêneca.

Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na Península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de *famulus*, se acha estreitamente vinculada à idéia [sic] de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os *liberi*. (HOLANDA, 2014, p. 95-96).

É notório que esse patriarcalismo persegue a maioria das sociedades humanas de maneiras diferentes. Mas, no que se refere ao Nordeste brasileiro, como começamos o tópico pensando, a “mitologia do cabra-macho” herda todo um histórico violento, centralizador e performático do coronel, do cangaceiro ou do jagunço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013).

Como traz Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (2014), temos a construção de uma sociedade que erige valores em torno da figura do chefe de família de uma maneira centralizadora e tirânica, com poderes semelhantes ao *pater famílias* analisado pelo próprio autor. As heranças romanas parecem ser transmitidas dos povos ibéricos para o Brasil rural desde a colônia, de maneira alterada, mas simbolicamente forte, do homem da casa. “A Nova Roma de bravos guerreiros”⁶⁰.

Se pensarmos na configuração senhorial das sociedades rurais brasileiras, com enfoque, novamente, no Nordeste, a comparação com as sociedades rurais europeias senhoriais do medievo trazem contribuições para a compreensão dessa sociedade hierarquizada. Na França do século XI,

⁶⁰ Referência direta ao Hino do estado de Pernambuco.

Quanto aos poderes que regiam essa sociedade complexa e em grande parte móvel, a identidade com as estruturas monásticas é, de início, uma vez mais, notável: um pai, um só, como no céu, que no entanto jamais devia agir sem conselho; um conselho masculino, hierarquizado, os jovens sob o jugo dos mais velhos; um pai cujo poder se devia a que, ocupando o próprio lugar de Deus, toda a vida na morada parecia emanar da sua pessoa (ARIÈS; DUBY; PERROT, 2004, p. 80).

Esse trecho do historiador francês Georges Duby mostra uma sociedade fortemente patriarcal e hierarquizada, católica e senhorial, tal qual a brasileira, diferente ao seu modo e semelhante em muitas bases, séculos depois, desde o processo de colonização até as oligarquias consagradas que permanecem, ao menos, até o século XX. A virilidade não deixa de existir, e muda de acordo com a sociedade: permanece estruturalmente e se abala com o advento da sociedade industrial, liberal, democrática e republicana da modernidade.

Essa posição viril do homem brasileiro, em especial do nordestino, criou personagens históricos com significados sociais, seja na ficção ou na vida real, que demonstram o desejo por esse estereótipo. Segundo o autor Durval Muniz de Albuquerque, em vídeo publicado pela TV UFMG, figuras como o ex-presidente Fernando Collor de Mello ou do pré-candidato à presidência da república nas eleições de 2018, Jair Messias Bolsonaro, demonstram a vontade no inconsciente coletivo de uma figura autoritária, que carrega os símbolos da masculinidade construída e perpetuada⁶¹.

Esses valores e preceitos formadores das famílias tradicionais brasileiras acabam moldando também a vida pública, pois o Estado acaba tornando-se uma extensão do círculo doméstico. A reflexão sobre a inserção histórica dessas figuras muitas vezes não acontece de maneira crítica, diga-se. O que acontece é uma mitificação e uma tentativa de validação de personagens históricos violentos e agressivos, que compõe a imagem do que é ser homem, forte e honrado nessa região. O modelo de masculinidade, hoje, no Brasil (e em especial no Nordeste), ainda é carregado por fortes símbolos que reforçam um autoritarismo masculino, feroz e viril. E esse modelo não é imutável.

A proposta para esse tópico parece simples: se compreendermos como a construção desse modelo mítico de homem é galgada em símbolos viris, austeros e rigorosos, não se torna complexo entender que o Vivencial chocava na medida em que trazia novos parâmetros para essa masculinidade. Não que propusesse uma nova fórmula do “ser macho”, mas colocava uma enorme pulga atrás da orelha de quem assistia a seus espetáculos: “precisamos ser machos?”.

⁶¹ Este vídeo está disponível em <<https://www.facebook.com/tvufmg/videos/1391222040935493/>>.

Mostrava que o homem podia ser diferente do tradicional cabra macho. Porque os colocava de salto alto, maquiagem e meia-calça. Muitas vezes não estavam interpretando mulheres. Estavam alargando os padrões fechados de sexualidade, muito rígidos para os homens, é importante frisar. Quantas vezes não ouvimos: “seja homem”, como indicativo que se deve ter determinada postura?

O Vivencial questionava – ou nós questionamos atualmente com discussões mais aprofundadas sobre gênero e sexualidade –, de maneira consciente ou não, esse modelo de masculinidade ideal que “cedo ou tarde, a maioria dos homens compreende que está às voltas com um tipo masculino que não consegue concretizar” (BADINTER, 1993, p. 136). Além disso, questionava, ainda, através dos seus personagens, que traziam muito dos atores e atrizes. Os papéis que interpretavam não eram tão diferentes dos próprios encenadores, como veremos melhor no tópico sobre os integrantes do grupo.

O Vivencial, apesar de situado no Nordeste, talvez não possa ser encarado como um teatro nordestino, por não reivindicar elementos básicos histórica e culturalmente do que constituiria um grupo de teatro nordestino. Antes disso, prezava por uma conexão vivaz com o que vem de fora, desde inspirações *hippies* da já tratada contracultura, até influências do que constituiu a discoteca dos anos 1980. No que concerne à sexualidade, tema deste capítulo, o Vivencial não só não se caracterizava como nordestino, como afrontava o ideal viril do homem.

Em *Nordestino: a invenção do “falo”* (2013), o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior enfatiza que essa figura do nordestino é permeada por atributos masculinos, cevada pela literatura, música, historiografia e todo tipo de discurso relativo ao homem do nordeste.

Os setores conservadores, desde a decadência do Império no final do século XIX, reagem às novas tendências republicanas, considerando-as uma ameaça à ordem e à hierarquia brasileira; uma democratização, que desorganizaria e traria a anarquia à nação. Isto porque, enquanto no patriarcalismo, o homem, o pai, representa a ordem, a verticalidade, a mulher representaria o horizontal; e quando a sociedade se horizontaliza, se feminiza (CARVALHO, 2017). E essa aversão da sociedade nordestina parece teimar mais em largar a boca que fala e que ordena; uma ordem que deveria vir, para os contemporâneos, de bocas masculinas. A horizontalidade praticada pelo Vivencial, tanto em cena, esnobando os limites entre masculino e feminino, como atrás das cochias, nas atividades e na vivência dos seus membros, foi uma pedra na botina da tradicionalidade pernambucana. Não que os cabra-machos deixassem de assistir o espetáculo: a relação com o público é mais complexa do que isso. Mas é condição *sine*

qua non que o Vivencial, de uma maneira ou de outra, chocava, e chocava por abalar ainda mais as estruturas dessa torre quase brennandiana da verticalidade masculina.

Disse o ator Pernalonga: “O que foi o Vivencial? Fomos subversivos, anárquicos, mas fomos sérios. Transformamos e acontecemos. A gente trabalhou! Fomos pedreiros, cozinheiros, atrizes, atores. Fomos mulheres.” (apud FERRAZ; DOURADO; JUNIOR, 2005, p. 99). A mistura nas tarefas e dos que elas faziam mostrava essa horizontalidade por detrás do palco. Homens e mulheres, atores e atrizes. Cozinheiros e cozinheiras. Pedreiros e pedreiras. Quem é o quê? O Vivencial perdeu a noção do limite. Ou dos limites.

E esse limite parece ter sido o que sempre norteou as concepções do social no Nordeste. Durante a constante industrialização e urbanização das capitais brasileiras no século XX, houve a emergência de categorias antes excluídas – não hegemônicas, mas com algum tipo de participação mais destacável em contraste com o século anterior – como os negros, os operários, os comerciantes, a classe média e as mulheres. E essa perda gradativa desse papel centralizador do patriarca senhorial conota, para estes, a modificação de valores que constituiriam o brasileiro e, em especial, o nordestino (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013).

Essas mudanças nas configurações das famílias reorganizaram os lares e a sociedade ante um patriarcado mais influente dentro de casa e separou, gradativamente, o mundo em uma esfera privada do lar, dominada pela mãe (cada vez mais atribulada com tarefas domésticas) e o mundo profissional público, de responsabilidade do pai, apesar de observável que o homem exerce, historicamente, um papel de dominação na esfera pública e na política em escala macro. Mas, se compararmos com as sociedades européias do século XVIII, perceberemos que a família trabalhava de uma maneira mais comunal, seja no plantio, seja no comércio: homem, mulher e filhos. Com as mudanças trazidas pela industrialização, o pai passa a viver boa parte do tempo fora de casa, nos novos moldes das fábricas modernas, deixando o lar e, conseqüentemente, suas responsabilidades enquanto parte da educação das crianças (ARIÈS, 1981).

O Vivencial brincou com o papel político que teve com as fronteiras entre o feminino e o masculino. O masculino, representante de toda a hierarquia, tradicionalidade, força e robustez, ficava agora mesclado com o feminino, horizontal, ascendente socialmente, marcado historicamente pela delicadeza e sensibilidade. Afronta maior não poderia haver para os egos fálicos. Refletindo ainda à luz de, Durval Muniz (2013), uma passagem do jornalista Júlio Bello aclara essa discussão:

Àquela cortesia das quadrilhas e dos lanceiros, da valsa alemã lenta e elegante, sucederam as “sans façons” das contradanças americanas com a íntima

conexão dos pares, ligados estreitamente, confundidos, misturados, em que vão se sumindo as últimas atenções do homem pela mulher, sem sombra do antigo cerimonial, daquele refinamento de modos do cavalheiro à dama, curvando-se respeitosamente ao tomar-lhe o braço, agradecendo-lhe depois a honra da companhia (BELLO apud ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 36).

É notório o saudosismo de Bello e sua incompreensão (ou insatisfação) com a chegada de novos costumes à americana. E o Vivencial, enquanto engrenagem de um mundo ainda mais globalizado do que o da primeira metade do século XX, imerso na Tropicália e na contracultura como um todo, traz ainda mais elementos estrangeiros; costumes invasores e alienígenas aos olhos daqueles que defendem uma pura cultura nordestina, como Ariano Suassuna ou Gilberto Freyre.

A dança colada confunde os corpos e, assim como no exemplo de Júlio Bello, o Vivencial trazia, já na casa de espetáculos Vivencial Diversiones, em seus últimos espetáculos das noites, o *Bonecas Falando Para o Mundo* – teoricamente marcados para a meia-noite, mas que só começavam pelas três da madrugada – uma performance em que uma travesti (geralmente Andreia Cocineli) e uma mulher (geralmente Juracy de Almeida) começavam a dançar, vistas de maneira confusa graças a um habilidoso jogo de luzes; e, assim, iam tirando a roupa. Depois se punham de costas, com as mãos esticadas e espalmadas umas nas outras. Nuas. E começavam a girar em torno de si mesmas, como um peão, sempre bombardeadas por uma inquieta iluminação. Então a plateia, boquiaberta, não conseguia distinguir, na confusão do movimento e das luzes, o pênis da vagina, e os peitos mudavam de formato tão rápido quanto as atrizes conseguissem rodopiar⁶². Eis que a profecia de Júlio Bello se concretizava: não se sabia quem era homem, quem era mulher.

Sob uma perspectiva heideggeriana, os integrantes do Vivencial seriam seres na contingência do mundo, sujeitos ao mundo, precário, permanentemente construído e em desconstrução eterna. Como o mundo nunca estaria pronto, a sexualidade pode ser enxergada como parte desse mundo em constante mudança e, nesse sentido, o século XX traz mudanças de uma maneira cada vez mais rápida. Os seres se apresentam de diferentes formas, diferente do ente estabilizado⁶³.

⁶² Essa descrição pode ser vista no debate do programa *Opinião Pernambuco* (min. 25).

⁶³ Para maior aprofundamento, ver: HEIDEGGER, Martin. Temporalidade e historicidade. In: **Ser e tempo**. Parte II. 3 edição. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 176-212.

3.2.2 Super-homem desde o primeiro choro

Quando os pais e a sociedade têm consciência do sexo do bebê (seja através de exames, seja somente após o parto), imediatamente imprimem nos recém-nascidos suas perspectivas quanto à sexualidade de cada gênero. A filósofa e historiadora Elisabeth Badinter traz um exemplo:

Vinte e quatro horas após o nascimento dos bebês, Zella Luria e Jeffrey Rubin, perguntaram aos pais e às mães que impressões tinham deles. Os pais tinham visto seu bebê através do vidro do berçário e as mães o haviam tomado uma vez nos braços. Os bebês, meninos e meninas, tinham o mesmo peso e altura, eram todos normais e nascidos ao término da gestação. Os resultados das entrevistas são significativos. “Eles usavam muito mais a palavra ‘grande’ para os filhos do que as filhas, e ‘bonita’, ‘engraçadinha’, ‘tranquila’ para as filhas... As meninas tinham ‘traços finos’ e os meninos, ‘feições marcantes’; as meninas eram ‘pequenas’, os meninos, do mesmo tamanho, eram ‘grandes’. Ambos os genitores tendem a estereotipar seu bebê, mas os questionários mostram que essa tendência é mais acentuada no pai” (BADINTER, 1993, p. 41).

Vemos, nesse trecho, o germe da construção social do que é ser homem e do que é ser mulher. Entretanto, desde o primeiro olhar para o Vivencial até os últimos momentos dessa pesquisa, enxergo que é a construção da sexualidade e da postura do homem que marca o Vivencial, e não a da mulher. Os textos políticos, o humor e outras críticas sociais são importantes para a identidade do grupo, mas é o que rodeia o sexo que parece ser o cerne da trupe. A marca que o Vivencial deixa no teatro pernambucano, ao meu ver, se dá pela sensualização do homem e, como já propus, e pelo alargamento das possibilidades de comportamento, de sexualidade e de “o que é ser homem”.

Butler (2016) encara essas construções de gênero como “um projeto tácito para renovar a história cultural do indivíduo segundo seus próprios termos; uma tarefa na qual ele está empenhado desde sempre. Porém, sempre com as limitações impostas pelos dispositivos discursivos de poder” (ROCHA, 2014, p. 512). Ou seja, a não ser quando os dispositivos de poder se envolvem, o gênero é usado culturalmente como estratégia para posicionamento na sociedade. Seríamos atores e há dois papéis cristalizados: o masculino e o feminino.

Recentemente, a Polícia Militar do estado do Paraná se envolveu em uma polêmica ao lançar uma definição de masculinidade para seu concurso público:

Figura 5 – Questão da prova seletiva da Polícia Militar do estado do Paraná

C29	Conformidade	Capacidade de o indivíduo aceitar a sociedade como ela é, respeitando e acreditando no cumprimento das leis, buscando a aprovação da sociedade e ressentindo-se com o não conformismo dos outros.	>=Médio
C30	Extroversão	Habilidade do indivíduo em descrever-se como expansivo, sociável, acessível, de facilidade de contato com desconhecidos e grupos.	>=Regular
C31	Masculinidade	Capacidade de o indivíduo em não se impressionar com cenas violentas, suportar vulgaridades, não emocionar-se facilmente, tampouco demonstrar interesse em histórias românticas e de amor.	>=Regular
C32	Empatia	Habilidade do indivíduo em ser empático, prestativo, generoso e altruísta.	>=Regular
C33	Dominância	Capacidade de o indivíduo apresentar sentimentos de autoconfiança e o desejo de controlar os outros, influenciar ou dirigir o comportamento deles através de sugestão, sedução, persuasão ou comando.	>=Médio
C34	Afago	Capacidade de o indivíduo buscar apoio e proteção; o quanto um indivíduo espera ter seus desejos satisfeitos por alguma pessoa querida e amiga, deseja ser afagado, protegido, amado, orientado, perdoado e consolado, além da necessidade de constantemente ser protegido de sentimentos de abandono e ansiedade, insegurança e desespero.	<=Médio

Fonte: Edital do concurso público do estado do Paraná

Esse sujeito forte, capaz de suportar violência, não emocionável, que não deve se interessar por romance, é o tipo hegemônico de masculinidade.

Após o tópico anterior sobre o patriarcalismo nordestino, fica mais evidente supor porque é a quebra do decoro do homem e não da mulher que causa mais *frisson* no público que assiste ao espetáculo. A masculinidade parece estar em um pedestal com uma exigência social de uma complexidade específica, muito diferente da feminilidade.

Badinter usa Aristóteles: “é o homem que engendra o homem” (ARISTÓTELES apud BADINTER, 1993, p. 69). O sentido tradicional parece ser que é o macho, o homem, que transmite ao jovem o que é ser humano. Trabalha-se, durante a infância, na construção do gênero masculino, do “homem de verdade”. E o custo é alto para a construção dessa masculinidade.

O custo é alto porque, historicamente, há algumas condições para a edificação do homem, enquanto oposto ao que é frágil e sensível: o feminino. Um primeiro exemplo que Badinter (1993) traz se refere ao dever do menino de se fazer homem (em um sentido mais aristotélico, como visto acima). O processo perpassa a vontade, e não a natureza, contraposto à menina, que para ser mulher – cuja maior característica socialmente atribuída recai na concepção – basta esperar a menarca, ponto de virada entre a infância e a maturidade.

O segundo ponto ajuda a entender o primeiro: a virilidade necessita de provas. Mais que comumente, o homem precisa passar por testes que exigem uma resistência física e moral, de modo que a dor e o sofrimento são, nesse caso, aspectos historicamente femininos. O homem deve ter brios, não chorar. Entretanto, quanto mais cicatrizes trazer sobre a pele, mais à prova

foi colocado. Foi mais homem, pois a masculinidade foi testada em situações que devem ter sido dolorosas, mas o semblante austero e viril remedia todo tipo de lesão (BADINTER, 1993).

Essas provas, de maneira mais ostensiva, começam a ser questionadas com as discussões sobre sexualidade mais presentes a partir da segunda metade do século XX. Badinter (1993) acredita que há muitos resquícios dos famosos “ritos de iniciação” e que historicamente esses rituais impeliram a construção dessa virilidade através de crueldades de altas proporções. A separação dos pais, por exemplo, está constantemente ligada à educação do menino, inclusive no tocante à carreira militar – tradicionalmente masculina, misógina – e, quando não, ao menos aos internatos, nos quais, assim como no exército, os trotes, as humilhações e as provocações são caminhos inexoráveis. Como diriam os *marines* norte-americanos: “quando você quiser criar um grupo de matadores, mate a mulher que há neles” (BADINTER, 1993, p. 78).

Badinter, em síntese, acredita que “[...] esses ritos só concernem aos meninos. As meninas só têm direito a cerimônias muito mais curtas e infinitamente menos penosas”. Esses ritos são coordenados muitas vezes por outras pessoas que não os pais (principalmente que não a mãe, a qual normalmente deve ser afastada do garoto para o desenvolvimento da masculinidade). Isso vai culminar, muitas vezes, no que a autora chama de “pedagogia homossexual”. Ela se baseia no historiador estadunidense John Boswell, quando se remete à Antiguidade Clássica, que afirma que a relação entre dois homens se dá entre dois iguais, diferente da relação entre homem e mulher, que levaria o homem à efeminização (BADINTER, 1993, p. 76). Foucault também trata do tema:

Amar os rapazes era uma prática "livre", no sentido de que era não somente permitida pelas leis (salvo em circunstâncias particulares), como também admitida pela opinião. Ou melhor, ela encontrava sólidos suportes em diferentes instituições (militares ou pedagógicas). Ela possuía cauções religiosas em ritos e festas onde se interpelavam, a seu favor, as potências divinas que deviam protegê-la. Enfim, era uma prática culturalmente valorizada por uma literatura que a cantava, e por uma reflexão que fundamentava sua excelência (FOUCAULT, 2007, p. 169).

No caso da Europa feudal, Georges Duby exalta a participação da casa nobiliárquica na formação de muitos jovens: “[...] a casa nobre acolhia jovens, para formá-los. Era uma escola que ensinava aos rapazes bem-nascidos os usos de cortesia e valentia, em que os filhos das irmãs do senhor, os filhos dos vassalos vinham normalmente fazer seu aprendizado” (ARIÈS; DUBY; PERROT, 2004, p. 78).

Toda essa elaboração da masculinidade acaba por legar ao feminino um espaço restrito e geralmente controlado pelo masculino. A minha hipótese sobre a pejorativização do

homossexual e a visão que recaia muitas vezes sobre o Vivencial como algo “anormal” – e acredito que, de maneira geral, não há nenhuma novidade nessa reflexão – esteja muito mais ligado ao fato de quando o homem se assemelha a mulher, enquanto figura concebida não somente pelos homens, mas também pelas próprias mulheres, dotada de traços específicos do que concerniria a feminilidade em determinado recorte espaço-temporal, de modo a tornar muito mais complexa essa rejeição do que apenas o fato de se deitar com outros homens. Ou seja, não seria o sexo em si entre homens que causaria asco por parte da tradicionalidade heterossexual normativa, mas o enfrentamento de leis comportamentais tradicionais, pacotes de comportamentos e de definições da masculinidade; elementos já vitos que, de maneira bastante complexa, configuram o que é ser homem em determinada sociedade e em determinado recorte temporal.

Dentro disso, é possível aprofundarmos esse raciocínio e pensar: ao mesmo tempo, deitar-se com outro homem não seria um enfrentamento também? A questão é: apesar de não ser o ato sexual em si que cause repulsa e o combate estrutural ao que convém chamar de homossexualidade, isso também contribui para essa execração. Porque o sexo carrega socialmente essa importância e essa observação da coletividade, apesar de contar como “um” elemento e não “o” elemento. Não adiantaria, espelho, para se opor a essa homossexualidade, manter relações sexuais apenas com mulheres, mas seria observado também os jeitos e trejeitos, raspar as pernas ou não; se maquiar ou não etc.

Quando penso nessa obsessão pela virilidade, julgo importante conectar com a entrevista do ator do Vivencial Henrique Celibi, ao programa *Opinião Pernambuco*, quando disse “pra ser viado naquela época [anos 1970] era preciso ser muito macho” (2013). Ou seja, acabamos voltando ao ponto do tópico anterior quando coloco, em referência à *História da Sexualidade 1: a vontade de saber* (2015), de Michel Foucault, que a masculinidade não está necessariamente ligada a com quem se deita, mas a uma série muito mais complexa de atributos comportamentais e estéticos.

Se pensarmos na Grécia Antiga, por exemplo, o papel do homem – isso sem contar com a patrulha da masculinidade –, que Foucault, se baseando em Artemidoro, acredita que, moralmente, se analisava até os sonhos, é uma vigília de tudo que preenche a sexualidade até no pensamento, até enquanto se dorme. Tanto na Antiguidade Clássica como comumente hoje em dia, diga-se, a passividade no sexo é mais interpretada como amoral do que o fato de se deitar com outros rapazes. É a dicotomia entre “ser livre” e “servir”: aquele que é livre, deve ser servido, e jamais servir. No sexo, a passividade significaria servir e isso hierarquicamente está abaixo (FOUCAULT, 2007).

A prática do amor entre os rapazes significaria a relação entre duas pessoas livres e socialmente plenas, no entanto, ela encontra uma conotação muito diferente da homossexualidade defendida por movimentos de liberação sexual desde meados do século XX. É, de um lado, a plenitude de dois cidadãos, a justiça na junção entre aqueles que são o ponto de encontro de duas personalidades dominantes, sem necessariamente chocar o padrão masculinista. E de outro, a possibilidade de enxergar-se ou enxergar o outro como indivíduo livre para se relacionar com quem quiser, dentro de uma perspectiva pós- revoluções burguesas do século XIX, pós-iluminismo, em uma sociedade marcada pela ampliação e luta dos direitos e do desejo da igualdade mesmo que diante de uma desigualdade. É a possibilidade da negação de um modelo masculino.

O inconsciente da coletividade na criação desse modelo masculino é também trabalhado por Badinter:

O homem que se submete a esses quatro imperativos⁶⁴ é o supermacho que durante muito tempo povoou a imaginação das massas. Ele encontra uma ilustração perfeita na imagem do homem dos cigarros Marlboro (*the Marlboro man*), cujo cartaz de publicidade cruzou o mundo. O homem duro, solitário porque não precisa de ninguém, impassível, viril a toda prova. Todos os homens, em determinada época, sonharam em ser assim: uma besta sexual com as mulheres, mas que não se liga a nenhuma delas; um ser que só encontra seus congêneres masculinos na competição, na guerra ou no esporte. Em suma, o mais duro dos duros, “um mutilado do afeto”, feito mais para morrer do que para se casar e ninar bebês (BADINTER, 1993, p. 134).

3.2.3 “*Mall star Tapuias da Civilização*”

O Vivencial, segundo o Jomard Muniz de Brito, foi “a maior explosão do tropicalismo no Nordeste” (BRITTO apud FIGUEIRÔA, 2011, p. 19). O tropicalismo, para Caetano Veloso, foi “algo diferente de tudo” (VELOSO, 2012, p. 112). O Vivencial carregava consigo muitas pessoas diferentes. Diferentes do que a sociedade esperava. Diferentes de um padrão estabelecido de sexualidade, de comportamento, de construção moral. Se preocupavam em chocar, em trazer o inesperado. Falava do sexo e de sexo, mostrava a sexualidade de uma forma que se questionava o que se via em casa, na feira, na igreja, nos bares. A grande tentativa de proteger a instituição “macho” ficaria atordoada com as pernas cabeludas minimamente cobertas por saias purpurinadas, com os rostos barbudos maquiados, de batom e *blush*, e com os textos ácidos e irônicos das vivecas.

⁶⁴ Mutilação parcial de seu lado humano, um graúdo que provoca admiração, independente e agressivo. Esses quatro imperativos para Deborah S. David e Robert Brannon, trazidos Badinter, constituem o modelo básico do supermacho.

Que o Vivencial chocou, disso não faltam indícios: define o grupo o jornalista da *Folha de São Paulo*, Jefferson Del Rios: “Uma invenção local com o visível propósito de causar um certo espanto, e até mesmo de fazer alguma provocação, no seu meio social” (RIOS, 1979, p. 29). Ana Maria Guimarães e Ângela Lacerda relatam o que ouviram em noites no Diversiones: “‘É um escândalo!’ ‘Sodoma e Gomorra!’ ‘A degeneração’ ‘A decadência’, gritam uns. Paralelamente outros comentam: ‘Divertidíssimo!’ ‘Incrível!’ ‘Inédito!’ ‘Surrealista!’” (LACERDA; GUIMARÃES, 1979, p.15). Para Alexandre Figueirôa: “A inquietação do grupo e as transformações de comportamento em processo na sociedade brasileira impulsionaram a semente transgressora de suas posições estéticas e ideológicas” (FIGUEIRÔA, 2016, p. 31).

Agora, é importante refletir: por que o Vivencial, ao passo que chocava, agradava seu público?

O Vivencial fez parte desse movimento de fora para dentro, criticando, intencionalmente ou não, o *status quo* da sexualidade dominante. Ao mesmo tempo, pode ser enxergado como fruto de toda uma movimentação internacional de negação aos protocolos arquetípicos de conduta, desde os campos formais de formação e os profissionais até no tocante à sexualidade, ao uso de drogas e a criação de variadas formas de convivência, como as comunidades de cooperação coletiva. Mas o que justifica a ponte Freud – Vivencial?

Em *O Mal-Estar na Civilização* (2011), Freud credita à saciedade dos impulsos primários o alcance da felicidade. Para o psicanalista alemão, foi somente nos períodos primitivos da História que o homem conseguiu ser feliz. A sociedade acabou se construindo de maneira a tolher os impulsos naturais dos homens, e muitos desses ligados à sexualidade.

Aquilo a que chamamos “felicidade”, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico. Quando uma situação desejada pelo princípio do prazer tem prosseguimento, isto resulta apenas em um morno bem-estar (FREUD, 2011, p. 20).

Freud então enxerga que é a cultura que limita os homens de percorrerem as sensações que mais lhe aprazem. Seria a civilização, como um todo, recheada de regras, costumes e cultura que constrói um modelo de comportamento em coletivo e individual que limita o sujeito e o torna neurótico. É como se fossemos sendo podados enquanto vamos aprendendo a viver em sociedade; e essa poda nos torna com o passar do tempo mais domesticados pelas regras de conduta sociais.

O sofrimento, então, arrebataria o ser humano graças a três frentes: a violência da natureza, a fragilidade dos corpos e a pobreza de regulamentação das relações sociais e afetivas. A construção da civilização seria, então, a tentativa de vencer esses três inimigos.

O terceiro ponto é o que Freud mais se atém e é o que aqui me interessa: o social. Diferente dos dois primeiros inimigos – os quais o homem corretamente tenta vencê-los, apesar de sem êxito – o social foi onde o próprio homem teria se afundado. Para ele,

o homem se torna neurótico porque não pode suportar a medida de privação que a sociedade lhe impõe, em prol de seus ideais culturais, e concluiu-se então que, se estas exigências fossem abolidas ou bem atenuadas, isto significaria um retorno a possibilidades de felicidade (FREUD, 2011, p. 32).

Freud acredita que há um choque de interesses do indivíduo com o coletivo, este último construído de maneira arbitrária. Os interesses de uma comunidade vão se construindo, primitivamente, e isso significa legar aos indivíduos, muitas vezes, a marginalidade de nossas percepções e desejos.

Essa complexidade das relações sociais causaria o que o título da obra sugere: o mal-estar. Viver em uma sociedade, nos moldes da sociedade urbana brasileira dos anos setenta, implica aos indivíduos tanto um relativo domínio da natureza e dos corpos, quanto um consistente catálogo de conduta das relações sociais.

O filósofo francês Michel Foucault trata em *História da Sexualidade 1: a vontade de saber* (2015) sobre a sociedade ocidental e sua sexualidade reprimida desde os tempos vitorianos. Foucault acredita que a partir do século XIX a sexualidade passou a ser muito mais vigiada e as palavras muito mais medidas. O casal conjugal passou a ser o responsável pelo sexo e de maneira pudica, tradicional e respeitadora (FOUCAULT, 2015). Entretanto, só “na experiência contemporânea a sexualidade encontrou uma verdade natural que teria por muito tempo esperado na sombra, e sob diversos disfarces, que somente hoje nossa perspicácia positiva permite decifrar” (FOUCAULT, 2007, p. 28).

Para Foucault, apesar de naturalizar as questões da sexualidade, Sigmund Freud marcaria uma mudança por dentro da sociedade burguesa ocidental, que vigia o sexo ao mesmo tempo em que critica essa vigília. Foucault entende que o florescimento da psicanálise e da clínica surgiria justamente dentro de uma sociedade que negocia o assunto “sexo”, que transporta conversas sobre isso para lugares específicos, como o divã, os manicômios ou os prostíbulos (FOUCAULT, 2015).

Freud, que se encontra relativamente distante temporalmente das gerações woodstockiana e *beatnik* e da “paz e amor”, teve uma produção intelectual que abordou o sexo

de maneira que chocou a burguesia europeia. A crítica à sociedade vitoriana que, como dito há pouco, Foucault se referia, o próprio Freud já a marcara no início do século XX.

Relacionando o que analisei no primeiro tópico, no tocante a vivermos em uma civilização que vigia o assunto “sexo” das mais variadas formas (causando um mal-estar aos indivíduos que veem seus desejos em desarranjo com as condutas sociais aplicadas pela comunidade) às sensações que o Vivencial trazia, podemos gestar uma hipótese: é possível que o relativo sucesso do Vivencial em solo pernambucano estivesse relacionado a uma fenda aberta nessa carapaça construída pelo superego, enquanto elemento social que controla os seres humanos através da cultura. Seria uma abertura das possibilidades de se ver o sexo, de se viver o sexo, antes quase que amplamente fechadas por uma cultura tradicionalista, conservadora e castradora. Os padrões de masculinidade, preservados pelos mais variados segmentos da sociedade pernambucana, se viam abalados quando o Vivencial abria as cortinas e as vivecas entravam em cena. Mas o choque passou a se transformar em plateia constante. Nas palavras de João Silvério Trevisan, jornalista do jornal gay *O Lampião de Esquina*:

Pode parecer estranho, mas a maioria dos casais ali presentes está matando uma heterossexual vontade de ver travestis; chegam em grupos de homens ou com namoradas; afinal, “é uma diversão diferente”, diz um deles, sem me convencer [...] Um senhor com esposa e dois filhos e respectivas namoradas se retira satisfeito. Sem dúvida a família recifense continua bem protegida (TREVISAN, 1979, p. 15).

O que parece, então, é que o Vivencial tinha esse papel de ser um dos refúgios da sexualidade da capital pernambucana no campo da arte e do entretenimento. Liga-se à teoria central de *O Mal-Estar na Civilização* quando causa risadas – e um bem estar – por destravar uma sexualidade cultivada e protegida pela moral coletiva, historicamente construída.

O Vivencial abrangia um número de pessoas das mais variadas origens, dos mais inusitados perfis. Reunidos, inicialmente, sob a liderança do monge Guilherme Coelho, o Vivencial surge dentro dos muros da Igreja Católica, protegido pelo empenho político de Dom Hélder Câmara e da Teologia da Libertação. Intencionavam, os primeiros membros do Vivencial, fazer algo que chocasse, que trouxesse, justamente, um “mal-estar” a quem assistisse; ao mesmo tempo, trazia gargalhadas, talvez por explorar selvas proibidas. Tentavam fazer algo novo, como se referiu Caetano sobre a Tropicália, com influências inegáveis, apesar disso, como a do teatro de revista. As danças, esteticamente erotizadas, as roupas, nada convencionais, a mistura de músicas consideradas subversivas e textos ácidos, davam ao Vivencial a cara de um grupo subversivo e marginal, *underground* e sensual, humorístico e crítico.

O *Diário Oficial* de março de 1977 registrou a apresentação do Vivencial na Biblioteca Pública Estadual: “Hoje, às 20 e 30 horas, haverá ali, a apresentação do Grupo Vivencial com a peça de Nelson Rodrigues ‘Viúva, porém honesta’”.

Figura 6 – *Diário Oficial*, Março, 1977

Poeta fala na Semana da Biblioteca

Com uma conferência do professor Mauro Mota sobre “Ascenso Ferreira e a Cultura Popular”, a Biblioteca Pública Estadual “Presidente Castelo Branco” deu início, ontem, às comemorações da Semana Nacional da Biblioteca, que se realiza de 12 a 19 do corrente.

Hoje, às 20 e 30 horas, haverá ali, a apresentação do Grupo Vivencial com a peça de Nelson Rodrigues “Viúva, porém honesta”. Amanhã, haverá um recital de violão, com o professor Nilton Rangel, do Conservatório Pernambucano de Música. Na quinta-feira, o programa constará de uma projeção de filmes, na seção infantil e, finalmente, na sexta-feira, encerrando as comemorações, haverá a apresentação do coral infantil “catavento”.

Fonte: Hemeroteca Digital – BNDIGITAL – Biblioteca Nacional

Naquele ano, os integrantes do Vivencial compram um terreno na divisa entre Recife e Olinda e lá montaram o *Vivencial Diversiones*, uma espécie de café-teatro que contava com shows de variedades. O mesmo colunista do *Diário de Pernambuco* de todo o tempo em atividade do Vivencial, Valdi Coutinho, classifica a casa como “primeiro café-concerto do Nordeste e a mais nova casa de espetáculo de Pernambuco”⁶⁵, já em fevereiro de 1979. Nesse espaço, muitos dos artistas que se apresentavam na noite, entre estes muitas travestis, passaram a morar juntos. Uma típica situação de cooperação coletiva, como os Novos Baianos ou comunidades *hippies*.

A casa foi “feita em regime de mutirão, lentamente, durante todo 1978, pedra sobre pedra, com a colaboração de trabalho e empréstimo de amigos”⁶⁶. A variedade de tipos de espetáculos parecia ser necessária para a manutenção do espaço. “A grande atração” de Olinda, na data da inauguração do Galpão, como também era chamado o espaço, foi um show de Lula Côrtes. Antes, haveria uma discoteca. A casa foi se montando, em finais de 1978, como um espaço diverso.

Essa forma de moradia, longe de uma família patriarcal tradicional, estruturada a partir de um casal heterossexual conjugado, tal qual Sérgio Buarque de Holanda já previra, também

⁶⁵ Essa classificação está presente na matéria na tiragem do dia 22/02/1979, do *Diário de Pernambuco*. Ver Anexo A.

⁶⁶ As informações sobre a construção do *Diversiones* e sua inauguração foram retiradas da matéria “Vivencial faz ‘reveillon’ para inaugurar o Galpão”, do *Diário de Pernambuco*, do dia 31/12/1978. Ver Anexo Y.

impacta, de certa maneira, uma visão hierarquicamente superior de visão de convivência. Evidente que essa suposição de família é consagrada por uma moral burguesa. Mas essa estrutura de família, grosso modo, descrita a partir de um casal, é encarada por Freud como uma evidência primitiva de preservação:

Assim o macho teve um motivo para conservar junto de si a mulher ou, de modo mais geral, os objetos sexuais; as fêmeas, que não queriam separar-se de seus filhotes desamparados, também no interesse deles tinham que ficar junto ao macho forte. Nessa família primitiva falta ainda um traço essencial da civilização; a arbitrariedade do pai e chefe não tinham limites (FREUD, 2011, p.44).

All Star Tapuias, nome de um dos espetáculos do Vivencial, foi escolhido para se fazer um trocadilho com o texto de Freud, *O mal-estar na civilização*. *All star* e *mal-estar* andam lado a lado: a obra do Vivencial causava, e de certa forma ainda causa, uma quebra nos protocolos de comportamento que, para Freud, seriam a causa de um mal-estar que a cultura e a civilização criam.

A hipótese aqui é que o Vivencial gerava, com sua performance, um distanciamento das normas sociais, o superego, já que tratava da sexualidade maneira mais aberta e heterodoxa. Juntando a sexualidade deliberada com um humor esculhambado, o Vivencial se tornou sucesso de público, talvez por fazer aí um combo: a fuga do mal-estar causado pelo controle dos corpos juntamente com o riso.

4 A SÍNTESE DA IDEOLOGIA E DO PRAZER

“[...] As direitas e as esquerdas ainda não percebem que, sem precisar ser aristotélico e platônico, a virtude de tomar no centro é descobrir que 'o sonho é projeto do prazer e que está na origem de todas as revoluções culturais e que o direito de lutar pela felicidade até o fim é a única aventura que vale a pena ser vivida'”.

(Programa do espetáculo *Notícias Tropicais*⁶⁷)

O jornalista João Silvério Trevisan, na mesma matéria já mencionada algumas vezes nesta dissertação, conta que, quando estava em visita a Recife e Olinda e conheceu o Vivencial, estava no camarim antes de uma das noites de espetáculo e três policiais surgiram no ambiente. Depois de conhecer um pouco o perfil do grupo, fica mais fácil suspeitar da reação das vivecas: desbunde. Trevisan conta que Marquesa, olhando para as partes íntimas de um dos militares pergunta: “oi querido, como vai essa força?”. Luciana tropeça nos guardas. O jornalista categoriza a cena como uma “frescura geral” (TREVISAN, 1979, p. 15).

Que o Vivencial fazia galhofa com tudo, isso já ficou claro. Mas a cena narrada acima nos remete ao recorte histórico ao qual o Vivencial se posiciona. Os anos são de chumbo, e os anos 1970 estiverem submersos no Ato Institucional nº 5, agravando a censura governamental e diminuindo o caminho entre a arte, o entretenimento e o limite. Se já não bastasse esse olhar clínico do Estado, esse “*big brother* orwelliano”⁶⁸, havia também uma relação de poder por debaixo do lençol burocrático, praticado pelas pessoas comuns, que medem os costumes e a fuga deles.

Neste capítulo, utilizaremos principalmente um acervo documental encontrado na casa do iluminador do grupo, Miguel Ângelo, que me cedeu gentilmente o certificado de censura, parte do texto da peça *Sobrados e Mocambos* grifado de vermelho e carimbado “COM CORTES” com grandes letras em azul e um documento confidencial do DOPS referente a uma denúncia às práticas do grupo em 1974. Na parte teórica, usaremos as perspectivas de Michel Foucault e das relações de poder em diversas vias e na aplicação das relações sociais trabalhadas em *Microfísica do Poder* (1998).

⁶⁷ Peça encenada. Ver Anexo Z.

⁶⁸ Referência ao livro 1984, do escritor inglês George Orwell.

4.1 MÃOS NAS BOCAS DAS BONECAS QUE FALAM PARA O MUNDO

Assim como uma grande parcela de artistas ativos entre 1964 e 1985 – período que compreende o regime militar brasileiro – o Grupo de Teatro Vivencial também esteve sob a mira do Estado e tropeçou muitas vezes na censura oficial.

Para Cristina Costa,

Dentre as artes, foi justamente o teatro que se tornou alvo da repressão mais violenta. Talvez por ser uma arte de presença, talvez pelos artistas estarem mais radicalmente vinculados à propostas e organizações de esquerda, a verdade é que os palcos se tornaram espaço de debate onde se discutia de forma apaixonada o momento histórico brasileiro (COSTA, 2006, p. 184).

Essa repressão mais violenta será abordada. Mas me coloco aqui na tentativa de diferenciar a censura empreendida formalmente, através de uma burocracia, do direito, legalmente: o tolhimento do ponto de vista oficial, do poder público sobre o sujeito; e uma censura do ponto de vista social, dos valores, que não priva juridicamente, mas é questionado diante dos vizinhos, profissionalmente, que limita as ações sociais mais corriqueiras, causa intrigas (por vezes) entre familiares e desqualifica os sujeitos dentro de um regime que pode ser considerado conservador de costumes, ou seja, quando não agrega de bom grado novas formatações.

Com isso, pretendo afirmar que a censura ocorre de todos os lados, para muitas direções. Não emana apenas de uma esfera estatal. Foucault (1998) dirá que o poder não é algo que se possa possuir. Portanto, não existe, em nenhuma sociedade, divisão entre os que têm e os que não têm poder. Pode-se dizer que o poder se exerce ou se pratica. Logo, para o autor, o poder não existe. O que há são relações, práticas de poder. Seria dentro da interação entre pelo menos dois sujeitos que o poder se manifestaria.

E, sendo um grupo considerado transgressor, também foi necessário, por vezes, ser discreto. O *Diário de Pernambuco*, no dia 16 de março de 1976, publicou uma chamada para a estreia do espetáculo *Vivencial II*. Notemos:

O grupo de teatro Vivencial de Olinda se prepara para comemorar, em abril, seus dois anos de existência, com a estréia [sic] de uma colagem teatral intitulada “Vivencial II”. “Será um trabalho para marcar os nossos dois anos de existência. Uma colagem de textos de jornais, revistas e periódicos diversos, vertidos, agora em forma cênica. Assim vamos ter o nosso cotidiano

representado nos palcos, revisado por uma ótica vivencialesca”, segundo adiantou o diretor Guilherme Coelho⁶⁹.

É relativamente semelhante o que aconteceu cerca de quatro anos depois, em 9 de janeiro de 1980, quando o Vivencial viajou o Brasil com o *Mambembão*. Segundo o periódico paulista *República*, “Outro grupo amador regional salvo pelo Mambembão foi o Vivencial Diversiones, de Recife, que arrancou prestigiosas referências críticas com o seu **República Darling Independência**”⁷⁰. Essa descrição parece repetir-se sistematicamente na imprensa, com algumas poucas exceções.

Para quem via o Vivencial, os depoimentos eram bem menos neutros do que as matérias de jornal citadas acima, bem menos empolgados. Isso – proponho aqui nesse tópico e não parece ser ousado dizer –, infiro, seria uma estratégia de discrição diante da censura empregada pelo regime militar. Os jornais, como meio de comunicação de massa, poderiam chamar a atenção mais facilmente para a visita e o registro dos censores. Era estrategicamente relevante evitar entregar-se. Esses depoimentos mostravam, constantemente, um certo deslumbre pelo Vivencial; mais comumente ainda uma espécie de choque, (trago exemplos desse impacto no começo do subtópico *Mall star Tapuias da Civilização*).

Ainda antes de conseguirem angariar fundos para comprar o espaço do Vivencial Diversiones, em meados de 1976, tiveram a peça *Sobrados e Mocambos* censurada, como mostra o certificado da Polícia Federal:

⁶⁹ Essa citação foi retirada na íntegra do *Diário de Pernambuco* do dia 16 de março de 1976. Ver Anexo AA.

⁷⁰ Grifo do original. Chamo atenção ainda para a referência equivocada ao espetáculo anterior. O nome correto é *Repúblicas Independentes, Darling*. Ver anexo R.

Figura 7 – Certificado de censura da Polícia Federal

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

CENSURA FEDERAL TEATRO

Certificado Nº 6773/76

PEÇA: SOBRADOS E MOCAMBOS

ORIGINAL DE HERMILO BORBA FILHO

APROVADO PELA D.C.D.P. CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 02 de JULHO de 19 81

Brasília, 02 de JULHO de 19 76

IMPRÓPRIO PARA MENORES 18 DE DEZOTO ANOS

Rogério Nunes
ROGÉRIO NUNES
Diretor da DCDP

M.J.-D.P.F.
CERTIFICADO DA D.C.D.P.

Certifico constar no arquivo de registro de peças teatrais deste Serviço, o assentamento da peça intitulada: SOBRADOS E MOCAMBOS

Original de: HERMILO B. FILHO

Tradução de _____

Adaptação de _____

Produção de: SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO E SECRETARIA DE EDUCAÇÃO - PE -

Requerida por: GUILHERME P. COELHO

Tendo sido censurada em 15 de JUNHO de 19 76 e recebido a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES 18 (DEZOTO) ANOS. CORTES ASSINALADOS

AS PÁGINAS: 04-05-11-12-13-14-15-20-25-44-45-46-47-48-51- CONDICIONADO AO EXAME DO ENSAIO GERAL. O PRESENTE CERTIFICADO SOMENTE TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO "SCRIPT" DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

Arésio T. Peixoto
ARÉSIO T. PEIXOTO
Chefe do Serviço de Censura

Brasília, 02 de JULHO de 19 76

mhf

Fonte: Acervo pessoal do iluminador do Grupo, Miguel Ângelo

A notícia da censura também pode ser conhecida através do *Diário de Pernambuco*, no dia 8 de janeiro de 1977, quando estampou novamente a coluna *Cena Aberta*, de autoria de Valdi Coutinho: “Vivencial adiou a estréia [sic]: problemas com Censura”⁷¹. Boa parte do texto

⁷¹ Esta manchete pode ser conferida no Anexo AC.

foi cortado e, de maneira geral, os cortes estavam ligados às questões do campo da sexualidade. Em uma das partes, o texto censurado diz⁷²:

O narrador acaba de falar e coloca-se a uma canto. O SENHOR fecha os olhos e encabula-se. A Mulata, a mesma do slide, entra com o copo numa bandeja [sic] de prata. V ai à cadeira do Senhor e, com a mão livre, começa a dar-lhe cafunés. Êle se espicha todo, entregando-se ao ato, exitado [sic]. De repente, não mais se contém e volta-se, ainda na cadeira, tentando agarrá-la. E rra o bote e a Mulata, nim susto, derrama o refrêsko [sic] em cima dêle [sic]

Senhor

(INFANTILMENTE PASSA O DEDO NA ROUPA MOLHA DA E LEVA-O À BOCA)

Meu refrêsko [sic] preferido,

ponçe [sic] de maracujá.

(A mulata, ainda [sic] assustada, dispõem-se a enchugar [sic] a roupa do Senhor com o seu vestido que tem de erguer a ponto de mostrar as pernas. O Senhor fica um momento parado, mas logo se reanima, abaixa-se, corre as mãos pelas pernas e coxas da mulata que se contorce [sic], ri, amassa-lhe os peitos, ela se roça nêle [sic]. Más [sic], neste jôgo [sic], vão até o marquesão, onde êle [sic] a derruba, de costas, cobrindo-a, enquanto fala).

A cena retrata um momento de envolvimento sexual entre um senhor e uma mulata, no contexto senhorial da casa grande (lembremos que a peça de Hermilo Borba Filho se inspira no texto de Gilberto Freyre, autor de *Casa Grande & Senzala*). Tal tipo de exposição da intimidade é suficiente para que a censura se faça presente na peça. Em outros momentos, a sensualidade volta a aparecer e os cortes novamente a acompanham:

Senhor

... que tem açúcar no corpo

qu al [sic] muitas brancas não tem...

A s vozes vão se tornando baixas, a ponto de não serem mais ou vidas. Aluz [sic] vai caindo e coincide, justamente antes que se faça a escuridão, com os últimos movimentos do Senhor e da Mulata preparando-se para a cópula. Na escuridão, música. Ofinal [sic] da música coincide com a luz que vai vpltando [sic] aos poucos e também com os arranjos fin ais [sic] do casal que acaba de amar. Já agora, com luz, vê-se que não é o Senhor mas, o Senhorzinho. Tanto agira, quando ele e a mulher terminem de ajeitar-se já de pé, em silêncio. Na porta, está postado o Capanga, quando a MULATA o vê não pode conter um grito forte e foge. Senhorzinho encara-o, sério, depois abre-se num sorriso, caminha atéele [sic], dá-lhe uma palmadinha no ombro e, antes de sair, diz-lhe:)

E, adiante, mais um corte:

[...] (as mulheres, voluptuosas, começam a despir-se, dançando. A boceteira distribui adornos. Do grupo, que continua numa dança lenta, com rendas e mais rendas, fitas e mais fitas, destacam-se a 1º e 2º sênhasinhos [sic]. Quase

⁷² Os textos citados a seguir fazem parte do mesmo espetáculo, *Sobrados e Mocambos*. A reprodução do documento oficial em que aparecem os trechos da peça cortados consta no Anexo AD.

despidas, a 1º senta-se e a 2º começa a dar-lhes cafuné. Somente elas estão iluminadas. Elas e a Boceteira que mais parece um ente sobrenatural. Os dedos da 2º passam, cabeça da 1º, para os seus braços, o colo, os seios, esmagando-os. Curva-se a beija-a [sic], uma mão sai do seio e se dirige para as pernas da companheira. O grupo, na penumbra, se assemelha a bacantes, acasaladas, quase estáticas. Com o final da musica [sic] tudo estava escuridão e termina o interlúdio.

A documentação acima mostra-se rica, pois exhibe em que situações a censura se preocupava em realizar cortes. Ora, a sexualidade, de maneira mais exacerbada, voluptuosa, me parece ser o único tema relevante nas cenas acima, mostrando-se suficiente para o prosseguimento no processo de privação de liberdade de apresentação. Palavrões também, relativos a sexo, como no trecho “quando eu trepava com Sempreviva [?]” (*op.cit.*), ficavam grifados de marca texto vermelho e com o carimbo que pinta “Com cortes” em letras garrafais.

A outra forma de censura que embasa essa reflexão nomeei de “censura informal”. De forma concisa, é possível notar que há uma censura – ou, sendo rigoroso, um controle – que se apresenta de maneira oficial, pelo governo, que se elabora através de uma burocracia estatal; mas também há um exame realizado pela população comum, pelos colegas, pelos familiares, pelo patrão, pela pessoa que se cruza na rua. Algo que pode fazer a pessoa censurada em questão se resguardar, evitar demonstrar alguns de seus lados, de modo a não atrapalhar esse juízo. Os grupos sociais hegemônicos poderiam estar, de alguma forma, sendo ameaçados por essas incursões de sujeitos *outsiders*. Cristina Costa (2006) traz Florestan Fernandes, sobre isso, a partir do golpe de 1964:

É a partir daqui que vocês vão entender o comportamento dessas elites políticas, econômicas e culturais. Elas se sentiram ameaçadas no que tinham de mais importante, de mais fundamental: toda a sua base de dominação cultural estava sendo posta em questão (apud COSTA, 2006, p. 182).

Guilherme Coelho, por exemplo, reporta em entrevista ao *Diário de Pernambuco* que foi expulso de casa, o que corrobora para a existência dessa espécie de censura no tocante à sociedade e à família:

Na casa alugada pelo grupo com o dinheiro das apresentações, o clima era de liberdade sem precedentes. “Não tinha essa história de homem vestir roupa de homem ou mulher vestir roupa de mulher. Naquela época, isso era impensável. Hoje, isso foi incorporado pelo mercado da moda”, lembra o diretor, que saiu de casa aos 14 anos, depois de brigar com o pai por conta da roupa que usava em João Pessoa, onde nasceu e passou a adolescência. Filho de um conservador dentista das Forças Armadas, Guilherme flanava pela capital paraibana de calça jeans e camisa vermelha, algo impensável no seio de uma família tradicional há 50 anos: “Era coisa de bicha naquela época. E ele era

extremamente homofóbico. Brigamos e fui embora para a vida” (DUARTE, 2014, p. 2).

O fato de ser “coisa de bicha” parece ter sido suficiente para a presença de Guilherme não ser mais querida pelo pai. Novamente, é a estrutura normativa da heterossexualidade estranhando os caminhos alternativos que empregam um desapego ao objeto de desejo. Não um desapego no sentido de não se apegar, somente, mas de não se apegar a “um” formato apenas.

Na já referenciada matéria de Trevisan, ele conta que a família de Petrônio colocou a polícia na cola dele. O texto deixa a entender que essa família não se alegrava muito com os amigos do filho. O documentário dirigido por Leandra Leal, *Divinas Divas*, lançado em 2017, repercute a trajetória de uma série de transformistas famosas no Brasil, principalmente a partir dos anos 1960. Em um dos depoimentos, Camille K declara que descobriu o teatro e era o teatro que faltava a ela.

Desconfio dessa resposta. Não pela honestidade da entrevistada, mas pelos caminhos que a marginalidade oferece a quem nela opta – ou consegue – caminhar. Marginal, do grego *marginális*, se refere ao que está na margem, que não é central, principal, estrutural, consagrado (HOUAISS, 2010). Nesse caso, a sexualidade é um critério importante para o posicionamento e a visualização de um indivíduo na sociedade. Casar e ter filhos parece ser uma exigência, ainda mais para mulheres. Para os homens, ter uma vida sexual ativa e uma virilidade arrebatadora também é interessante para ser bem visto entre os amigos, os parentes e até profissionalmente. “Garanhão” é um título de respeito dentro da heráldica masculina.

A heteronormatividade, como o nome já sugere, pressupõe uma heterossexualidade como critério consagrado para a construção de uma normatividade. Sendo assim, não se relacionar com pessoas do sexo oposto costuma gestar, na nossa sociedade urbana, ocidental e moderna, um mal-estar, do ponto de vista de se posicionar à margem do que seria mais bem visto.

Não de hoje, a sexualidade que foge ao padrão, que se posiciona à margem dos modelos catequéticos de relacionamento, causa estranheza e, por vezes, é vista como excepcional. Quando a entrevistada sugere que o teatro era tudo que ela esperava e desejava, há a possibilidade de uma ilusão, pois talvez não desejasse o teatro, só desejasse ser aceita por ser quem é.

O Teatro de Cabaré, com o qual o Vivencial tem uma fibra muito evidente, principalmente com a construção do *Diversiones* – pelos shows de variedades, dublagens, danças, contato direto com o público – trouxe, a partir do século XIX, figuras marginais. A

sexualidade, como comentado acima, é um elemento que posiciona socialmente indivíduos como algo a ser visto, observado. Um ponto fora da curva. Um “estranho”. *Queer*.

O que quero dizer e propor é que é possível, muitas vezes, que pessoas que fujam do binarismo masculino/feminino encontrem no teatro e nas artes de maneira geral, um local para se exporem. Um local para serem reconhecidos. Um meio de vida. Um meio de ganhar a vida. Muitas vezes um homem se vestir de mulher e ir à padaria pode ser escandaloso, socialmente. Mas caso se cobre ingressos, se liguem os holofotes e se ponha uma música sensual, essa pessoa pode ser vista com outros olhos.

O Vivencial tinha um caráter, note-se, religioso, inicialmente. Guilherme Coelho e o irmão, Fábio Coelho, tiveram formação religiosa, já foi dito. Ora, muitas vezes a religião tem um fardo salvacionista. Essa salvação significava tirar indivíduos da marginalidade; e essa marginalidade era conferida graças à sua sexualidade. Para se por, socialmente, com seus trejeitos e sensualidade, muitos atores e atrizes do Vivencial só conseguiam ali ser quem desejavam. O teatro dava a oportunidade da “bichice” não ser marginal. Ali eles eram o centro, o centro das atenções. Ali as pessoas queriam vê-los. Ali era preciso pagar para entrar, enquanto em outras profissões aquela mesma sexualidade atrapalharia as intenções de patrões para contratá-los.

Ou seja, a censura informal, do ponto de vista cotidiano da sociedade, impôs, acredito, os sujeitos de uma sexualidade marginalizada como potenciais participantes de grupos como o Vivencial. Um espaço que atraía uma gama variada de pessoas abria oportunidade de trabalho para vítimas de uma fiscalização do corpo, da sexualidade, que se configura, principalmente a partir do século XVIII, como trabalharemos a seguir, como assunto de governo.

4.2 LAMA ABAIXO DO RADAR

Como os integrantes do Estado podem conter todas as manifestações que não julgam adequadas? Ou melhor: há essa intenção? É comum nas pesquisas e testemunhos relacionados ao Grupo de Teatro Vivencial de Olinda notar que eles conseguiram fazer, e fazer muito, do ponto de vista artístico e subversivo quanto ao padrão comportamental da época, como relatou a ex-viveca Ivonete Mello. Mas se conseguiam fazer, chegamos aí em uma encruzilhada que dificulta qualquer inferência mais concreta: ou o aparelho militar de censura era inócuo ou era permissivo.

O Vivencial, cedo, acabou caindo nas teias da polícia federal, e por uma porção de vezes. A sua primeira peça, *Vivencial I*, foi denunciada por Francisco José Loreira, filho do

presidente do Abrigo de Menores Nossa Senhora do Amparo, Alfredo Azevedo, segundo o documento de denúncia do DOPS que estampa o nome no topo *Confidencial*, datado julho de 1974, o informante do local em que se apresentara o grupo.

Figura 8 – Documento do DOPS de denúncia ao Vivencial I, 1974.

2019-53

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXERCÍTO
IV EX - 7ª RM/DE
E M - 2ª SEÇÃO

Razão PE, em 03 JULHO, 1974

Ass: S S P/PE

ASSUNTO: APRESENTAÇÃO DE PEÇA TEATRAL.
ORIGEM: 7ª RM
CLASSIF: -X-
DIFUSÃO: IV EX - GSR/Pe - DTF/Pe.
DIF ANT: -X-
REFERÊNCIA: -X-
ANEXO:

Ass: C I
Gonny
M

- INFORMAÇÃO Nº 620 R/2 -

Compareceu a esta AI o Sr FRANCISCO JOSÉ LORREIRA DE AZEVEDO, que informou o seguinte:
O seu pai Sr Alfredo Azevedo, presidente do Abrigo de Menores N. S. do Amparo, situado à rua de Bonassães nº 16, em Olinda, foi procurado por um grupo de jovens estudantes que desejavam apresentar uma peça teatral naquele abrigo.
Conseguida a autorização a peça foi apresentada 3 vezes sendo que na última apresentação o informante constatou que a peça fazia elegia ao homossexualismo e lesbianismo e que em um determinado trecho apresentava cartazes com as palavras FOME - POLUIÇÃO - COMBUSTÍVEIS e um ator afirmava que o Governo iria providenciar quando havia o som de metralhadoras e todos caíam como mortos no palco.
Esta AI em gestões junto ao presidente do Abrigo impediu as outras apresentações programadas.
Esta AI está enviando em anexo, cópia de um cartaz em xilogravura do grupo Vivencial e um impresso distribuído entre os assistentes da peça.

REC. DA SEÇÃO PÚBLICA
66/11/1974
12/07/74
12/07/74

26 de fev de 2018

Art 62 do RAS:
"Toda e qualquer pessoa que oficialmente tome conhecimento de assunto sigiloso fica automaticamente responsável pela manutenção de seu sigilo".

CONF - EN

Fonte: Acervo digital do DOPS

O documento traz ainda:

Conseguida a autorização, a peça foi apresentada 3 vezes sendo que na última apresentação o informante constatou que a peça fazia elegia ao homossexualismo e lesbianismo e que em um determinado trecho apresentava cartazes com as palavras FOME – POLUIÇÃO – COMBUSTÍVEIS e um ator afirmava que o Governo iria providenciar quando havia o som de metralhadoras e todos caíam como mortos no palco (*op.cit.*).

Fica um pouco confuso se o que aparece no documento foi apenas o que foi relatado pelo suposto informante Francisco Loreira ou se o que está exposto já é a seleção de algum membro da burocracia. Fato é que dois pontos se sobressaem no registro: a questão da homossexualidade e a crítica ao governo. Por uma questão de foco, vou me ater, por enquanto, ao primeiro dos dois pontos.

Não seria uma novidade, historicamente falando, esse tipo olhar minucioso do Estado para as questões da sexualidade. Em *História da Sexualidade 1: a vontade de saber* (2015), Foucault remonta o século XVIII e declara que, a partir de então, “[...] a conduta sexual da população é tomada, ao mesmo tempo, como objeto de análise e alvo de intervenção” (FOUCAULT, 2015, p. 29). Ou seja, o sexo foi se aprofundando enquanto discurso e gerando uma preocupação, um caso de esfera pública e institucional. Essa transformação do sexo no recorte histórico que ele se insere pode ser transcrita:

Que o Estado saiba o que se passa com o sexo dos cidadãos e o uso que dele fazem e, também, que cada um seja capaz de controlar sua prática. Entre o Estado e o indivíduo o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e injunções o investiram (FOUCAULT, 2015, p. 30).

Dessa forma, as relações sexuais passariam a ser vigiadas, categorizadas e trazidas para o campo das discussões da saúde e o do direito. Então podemos dizer que o Vivencial foi reprimido? Se continuarmos substanciando o argumento através da concepção de Michel Foucault (2015) sobre a história da sexualidade, poderíamos dizer que dificilmente. Primeiro, porque o autor enxerga no discurso da repressão um prêmio para aquele que se coloca nessa posição, recebendo troféus pela transgressão. Segundo, porque ele não vê essa vigilância na intenção de dirimir o sexo, mas de controlá-lo, enquadrá-lo, remanejá-lo e fazer com que se expresse apenas em determinados ambientes e sob uma série de condições muito mais planejadas e arquitetadas que nos tempos anteriores à fermentação do sexo enquanto discurso. Para ele, “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 2015, p. 39).

Agregado a isso, há a preocupação no documento do DOPS com a orientação da sexualidade, nesse caso, o que no texto se encontra definido como “homossexualismo”. A construção da masculinidade, vista no capítulo 2, se dá em torno de uma série de posicionamentos em uma gama quase infinita de questões do cotidiano, entre elas a heterossexualidade, mais ainda que a postura fálica, que, para Foucault (2015), isso seria fruto

de um “movimento centrífugo em relação à monogamia heterossexual”, sobretudo desde o século XIX.

Guilherme Coelho lembra que “toda noite lá, tinham dois camburões pra reforçar, pra dar segurança ao nosso trabalho. Lá era um território livre onde se podia apresentar qualquer coisa” (apud DOURADO, 2003, p. 13). Esse relato leva a um desconforto do ponto de vista do estereótipo da relação entre, de um lado, uma juventude transviada, transgressora e rebelde *versus* um olhar clínico do Estado que, como um lobo, caçava sem pormenores suas presas que desobedeciam a seus princípios morais e políticos normatizantes.

Isso nos leva a três pontos os quais considero importantíssimos para essa reflexão:

A) O cuidado com as generalizações das relações entre as figuras de autoridade estatais e os setores privados da sociedade brasileira *versus* esses agentes subversivos:

Fica relativamente visível, com a pesquisa, a variedade quase exaustiva de opiniões quanto ao comportamento padrão da época, quanto à liberdade sexual (ou a falta dela) em contraste com o “hoje” e as condutas tanto dos governos militares quanto das pessoas comuns com relação a isso. A atriz e transformista Rogéria, por exemplo, revelou no programa *De Frente com Gabi* conversas com sua mãe sobre experiências de sua juventude, nos anos de 1950:

“Mas mamãe, a senhora me levava para um laboratório químico farmacêutico do exército... Você não tinha vergonha das suas amigas?”; “Mas como? Você aos quatro anos já descia uma escada linda”. Mamãe nunca teve esse tipo de problema⁷³.

Esse testemunho, do ponto de vista da vida privada, nos leva a crer que poderia até haver uma vigilância incessante de toda a população quanto ao comportamento sexual dos integrantes da sociedade, mas dificilmente podemos pensar em uma “repressão”, no sentido de não permitir manifestar-se. Mostra-se então delicado colocar em contraste com o hoje, principalmente levando em considerações que há pelo menos duas formas de encarar esse relacionamento com a moral e os costumes de uma época: quantitativamente, relativo à porcentagem de brasileiros, e qualitativamente, no tocante ao nível de criticidade relativa às questões de gênero.

Se por um lado enxergamos uma vasta referência ao tolhimento às práticas sexuais fora do binarismo masculino/feminino, também não é rara a percepção de certa permissividade e até ignorância/indiferença com alguns comportamentos ligados à sexualidade. Parece-me

⁷³ Esta entrevista está disponível na íntegra em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IGIHP2WVtUI&t=696s>>.

cada vez mais complexo e incoerente colocar em contraste a relação com a sexualidade da população da década de 1970 com a de hoje. Percebo outro tempo, com outras questões, outras percepções. Julgo não caber aqui taxar hoje ou ontem como mais ou menos conservador. Se antes havia o Vivencial, hoje há beijo *gay* em uma telenovela no horário nobre. Se antes havia o *Posto 9*, em Ipanema, com sua nudez e uso de drogas, hoje vemos um debate acalorado acerca da descriminalização das drogas. A História não transcorre em uma linha reta, rumo ao paraíso ou à perfeição. Oscilam as questões morais e o relacionamento do coletivo com as práticas cotidianas dos seus sujeitos.

B) A possibilidade do Vivencial driblar os aparatos de censura somada à incompetência das autoridades fiscalizadoras do regime vigente:

Parece claro que os integrantes do Vivencial e do construto artístico à margem da cultura oficial (ou tradicional) criaram estratégias de sobrevivência e meios para conseguirem executar suas performances. Sobre as relações de poder, Foucault (1998) entende que este deve materializar-se por meio de diferentes formas de disciplina. É necessário que passe a integrar parte do próprio ser de cada indivíduo. O dominado deve considerar natural ser subjugado. O poder produz o real. Por possuir essa eficácia produtiva, o poder volta-se para o corpo do indivíduo, não com a intenção de reprimi-lo, mas de adestrá-lo. No entanto, todo poder pressupõe resistência, pois ele não está em uma pista de mão única.

Sendo assim, um exercício de poder empregado pelo Estado brasileiro geraria, automaticamente, uma estratégia de resistência por parte do Vivencial. O poder, construindo-se nas relações como Foucault sugere, fez com que o Vivencial se configurasse da maneira como se configurou, na medida que buscava driblar os aparelhos de adestramento, tal como o diria Foucault (1998). Henrique Celibi, outrora integrante do Vivencial, falou ao *Opinião Pernambuco* sobre o assunto:

Tinha uma coisa muita explícita também com relação a isso [cortes^a], porque entrava uma tesoura cortando, porque a censura cortava, a cena ficava muda. Entrava um dos atores com uma tesoura [Celibi aqui faz um gesto de uma tesoura enorme cortando^b], outros entravam com os nus, com uma tarja preta no sexo onde era cortado. Mas isso no primeiro espetáculo, porque logo em seguida acabava logo com isso tudo e no dia seguinte Guilherme Coelho era preso [risos^c] [...] Porque era o diretor responsável, principalmente pela casa. Então Bóris já foi buscar várias vezes ele na delegacia por conta disso. A censura proibia e chegava lá e acontecia as cenas⁷⁴.

⁷⁴ TEATRO. *Opinião Pernambuco*, Recife: TV Universitária. Programa de TV. Os grifos a, b, e c sobre-escritos na passagem da entrevista são meus.

C) A possibilidade da permissividade por parte dos censores ou de instâncias superiores a esses funcionários com relação à produção artística e o comportamento dos indivíduos da sociedade brasileira:

Percebe-se que, apesar de fiscalizado e censurado, também, de alguma maneira, as apresentações do Vivencial acabavam sendo permitidas. Na mesma entrevista ao *Opinião Pernambuco*, Antônio Cadengue aponta que as exhibições do Vivencial sofriam pouco ou quase nenhum corte quando eram feitas nas margens do mangue, no Complexo de Salgadinho, mas quando o espetáculo *All Star Tapuais*, em 1979, foi fazer temporada no teatro Santa Isabel, grande parte da apresentação sofreu cortes da censura. A hipótese levantada por Cadengue, a qual, por sinal, corroboro, é que ali, especificamente em Olinda, no Vivencial Diversiones, na periferia, divisa entre Recife e Olinda, “emergindo dos mangues da marim dos caetés, situado entre mocambos e sobrados” (como se refere o programa do espetáculo *Notícias Tropicais*⁷⁵), havia uma permissividade para as mais diversas formas de expressão do corpo. “As pessoas se desbundavam. Tudo era permissivo lá dentro”). A pergunta que fica é: por quê?

De fato, é inegável que, apesar de fiscalizado e censurado, o Vivencial, bem como outras iniciativas artísticas da época, caminhavam à margem da produção que circulava nos meios tradicionais da política e da cultura consagrada. Mas não posso afirmar que não havia permissividade por parte do poder da época.

A minha hipótese é que era mais prático para a ditadura militar, ou para os militares, criar (ou deixar criarem) espécies de guetos, separando aqueles considerados ofensivos para a vida em comum. Assim, evitavam os atritos de uma intervenção a todas as ações encaradas como subversivas conseguindo, assim, controlar a produção da transgressão em espaços conhecidos e minimamente fiscalizados.

Em outras palavras, a censura sabia do Vivencial. Provavelmente não se tinha conhecimento de como suas práticas mexiam com as paixões e com a sexualidade das pessoas. Celibi fala de amigos, casais heterossexuais, que iam para lá e mudavam completamente; voltavam se vestindo diferente, homens com brincos e mulheres com roupas mais sensuais. Pessoas de uma sociabilidade introspectiva que depois de algumas cervejas subiam no palco e se aventuravam por um *strip-tease*⁷⁶.

⁷⁵ A caracterização geográfica de onde estava situado o Vivencial Diversiones aparece no programa do espetáculo *Notícias Tropicais*, Anexo AE.

⁷⁶ Essa informação foi retirada da mesma entrevista de Celibi ao *Opinião Pernambuco* (2013) mencionada anteriormente.

Conclusão: não é possível afirmar em que nível havia permissão e em quanto, em outra medida, havia inocuidade dos instrumentos punitivos e censores do Estado brasileiro, porque claramente a censura conhecia e fiscalizava muito do Vivencial, ao passo que, mesmo assim, o grupo se apresentava com uma regularidade considerável, vide os anos de funcionamento da casa de espetáculos Vivencial Diversiones.

A relação com a censura traz diferentes opiniões dos artistas da época. Ney Matogrosso, por exemplo, em entrevista, opina que

O pensamento regrediu. Eu acho que vivemos em um país mais careta do que aquele debaixo da ditadura militar. Seria impossível hoje a gente viver naquele Posto 9⁷⁷, como se viveu, todo mundo nu, todo mundo doidão. Todos os artistas daquela época estavam na praia o dia inteiro. Todo mundo gostoso, todo mundo dando mole. Mas hoje não é mais assim ⁷⁸

De outra feita, alguns artistas qualificam como “silencioso e amordaçado momento cultural”, como trazido no programa da peça *Vivencial I* (Anexo C). Ou seja, por um lado, há uma etiqueta de um período, por volta da década de 1970, careta e conservador, arbitrário e açambarcado por uma censura rígida e uma sociedade que vigiava os mínimos desvios do *modus operandi* da moral e dos bons costumes; por outro, se enxerga, nesse mesmo período, muito mais liberdade e ambientes de desprendimento de um pudor e controle considerado, muitas vezes, maior hoje, apesar de caminharmos em uma suposta democracia liberal que autoriza legalmente práticas antes marginalizadas pelas instâncias de poder da União.

Gesto uma suspeita, que não pude tutelar com mais propriedade pelos limites do tempo e das ambições do projeto de dissertação: a de que a existência do grupo e o êxito em apresentar a maioria dos seus textos não se devia a uma incapacidade da polícia de mapear os movimentos escorregadios do Vivencial e nem uma permissividade por parte das autoridades, mas um equilíbrio entre a posição geográfica da casa de espetáculos (que acabava fugindo dos centros de exposição) e uma certa complacência da burocracia na atividade do grupo. Minha percepção da “vivência” do Vivencial é: a escolha de se colocar, cotidianamente, em uma zona,

⁷⁷ Definição do Posto 9, no Rio de Janeiro, para o poeta Chacal: “O Posto Nove está para a praia assim como a praia está para a cidade. A praia é o lazer da cidade. O Nove é a onda da praia. A praia é o corpo na cidade. O Nove é a nudez do corpo. A praia é a primavera da cidade. No Nove, o verão se espraia. A praia aquece a cidade. O Nove queima, incendeia. A cidade bebe. O Nove se embriaga. Vocifera e vai embora”. Disponível em: <<https://www.riobookguide.com.br/posto-9-a-onda-da-praia-de-ipanema-2/>>.

⁷⁸ Citação extraída de entrevista cedida por Ney Matogrosso a Trip TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bZ81SBH72yE>>. (Acessado em 10/07/2018).

geograficamente falando, que estava longe dos holofotes da mídia mais forte, como as redes de televisão e dos centros de representação cultural mais legitimados da época, como, por exemplo, do Teatro de Santa Isabel. Trevisan dá uma pista para esse raciocínio: “quando ainda não tinha seu barracão, o Vivencial dificilmente encontrava espaço para apresentar seus trabalhos marginais” (TREVISAN, 1979, p. 15).

Entretanto, quanto à mídia, elenco aqui um argumento que poderia refutar essa proposta: a Rede Globo, mesmo durante os anos 1970, proporcionou algumas programações que pareciam colocar em evidência uma sexualidade e uma sensualidade que poderiam chocar os mais preocupados em esfriar os ânimos e os hormônios responsáveis pelo impulso dos prazeres carnavais, como os rebolados do próprio Ney Matogrosso em rede nacional, no programa *Fantástico*, por intermédio de videocliques do Secos e Molhados (como o lançado em 29 de junho de 1975, *América do Sul*⁷⁹). Além de discussões polêmicas acerca das disputas de poder e das representações de autoridade, como em *Roque Santeiro*, telenovela da mesma emissora, censurada no dia de sua estreia, em 27 de agosto de 1975, sendo, assim, somente exibida após a queda do regime⁸⁰.

O detalhe que não pode ser deixado de lado é que a emissora mencionada anteriormente gozava de uma série de privilégios, justamente por se colocar à disposição dos governos militares em estratégias de consolidação e ascensão do regime, principalmente a partir dos anos 1970. Com isso, podemos relativizar as exibições do Secos e Molhados e entendê-las como ponto fora da curva dentro de um regime que vigiava o sexo e suas mais diversas formas de exposição.

Assim sendo, fica muito difícil construir uma conclusão rígida, uma fórmula ou algum tipo de indício mais concreto de como agia a censura no Brasil quanto às representações artísticas que transgrediam o binarismo da sexualidade padrão e como o Vivencial, de maneira teórica, lidava com o assunto.

4.3 A BOCA QUE FALA E A BOCA QUE BEIJA

Durante o primeiro e o segundo capítulo desta dissertação, a discussão foi permeada pela questão do teatro político para então, agora, poder afirmar: o Vivencial, sim, também era político.

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkuflcS5fPw>>.

⁸⁰ Os documentos oficiais da censura referentes a essas informações estão no Anexo AF.

Apesar de não se posicionar como um grupo de esquerda ou de direita, de não propor estruturas para uma sociedade mais justa ou não defender um candidato *x* ou *y*, as práticas vivenciais enfrentavam um padrão tradicional que era colocado como legítimo. Mas quem colocava esse padrão?

A construção de normas sociais legitimou padrões de comportamento no andar, no vestir, no comer, nas relações sexuais etc. Essa tendência, do sexo sendo tratado como assunto de Estado, é revelada por Foucault (2015) como um fenômeno pós século XVIII. Explica:

cumprir falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se. Sobreleva-se ao poder público; exige procedimentos de gestão; deve ser assumido por discursos analíticos. No século XVIII o sexo se torna questão de “polícia”, mas no sentido pleno e forte que se atribuía então a essa palavra – não como repressão da desordem e sim como majoração ordenada das forças coletivas e individuais “fortalecer e aumentar, pela sabedoria dos seus regulamentos, a potência interior do Estado e, como essa potência, consiste não somente na República em geral, e em cada um dos membros que a compõe, mas ainda nas faculdades e talentos de todos aqueles que lhe pertencem, segue-se que a polícia deve ocupar-se inteiramente desses meios e fazê-los servir à felicidade pública. Ora, ela só pode atingir esse objetivo através do conhecimento que possui dessas diferentes vantagens”. Polícia do sexo, isto é, necessidade de regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição (FOUCAULT, 2015, p. 30).

Destaque para o que ele fala no final do trecho: “necessidade de regular o sexo”. Essa regulação parece ser uma preocupação maior com um projeto de uma sociedade burguesa, pautada em valores que vão sendo lapidados de uma geração à outra. O Vivencial, nesse sentido, rompe com a normalidade.

Por conseguir este feito, sobretudo em um período que carrega as estruturas de uma sociedade que visa conter os comportamentos que não estão de acordo com as preferências das lideranças da estrutura política da época, o Vivencial acabou por ser perseguido, censurado e encurralado. O seu posicionamento quanto ao corpo, provocando uma representação de construção de vias alternativas para a sexualidade, causava ânsia nas pessoas: por um lado, uma ânsia no sentido de não permitir que aquilo fosse espetacularizado e difundido pela comunidade; por outro, de conhecer, como espectador, aqueles corpos *seminus* que falavam de amor e de desejo.

Seria possível afirmar, em certa instância, que essa aproximação do Vivencial com o debate político da época fica em suspeita quando vemos, no início de 1977, uma semana de apresentação de *Sobrados e Mocambos* no Nosso Teatro ao mesmo tempo em que era

apresentado *Castro Alves pede passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri, diretor e roteirista renomado, ligado à resistência contra a ditadura militar e membro do PCB⁸¹.

Sobre o controle do corpo, torna-se possível falar que há constantemente um marca: “a expressão corporal continuou sendo a marca do Vivencial”, traz o *Diário de Pernambuco* na coluna *Cena Aberta*, no feriado de natal de 1975⁸². Isso já havia sido registrado pelo mesmo periódico cerca de um mês antes, adjetivando o grupo com uma “linguagem corporal solta e arriscada pelos integrantes do Vivencial”⁸³. No mesmo dia, o *Jornal do Commercio* também destaca o trabalho corporal do grupo: “[...] forma onde o corpo (e não a palavra) tem a função primordial de comunicação”⁸⁴.

E, como vimos, para Foucault (2015) – que entende “que o sexo pode ser desnaturalizado, passando a ser investigado como entidade discursivamente construída ao longo da história” (ROCHA, 2014, p. 508) – o sexo (e por conseguinte o corpo) virou assunto de Estado, fazendo com que o Vivencial se transfigurasse de pedra no sapato dos governos militares na medida que transgredia o considerado “padrão ótimo” para o *establishment*. Se mexia com essas relações de poderes, podemos entender o Vivencial como político, de fato. Mas não um político dentro do escopo de eleições ou de partidos políticos ou linhas ideológicas, mas por mexer com as esferas de poder, tanto de um ponto de vista burocrático, quanto de um ponto de vista da comunidade.

O corpo, em sendo objeto de desejo, tentou ser controlado. O Vivencial tratou de expressar-se através do corpo e de mexer com os humores dos espectadores. Cada dança mais sensual, interpretada de maneira atrelada a luzes e música adequadas, provocava um assunto que não poderia mais ser desmedido. A nossa sociedade circunspectou o sexo e o fez ser entrincheirado. Sair dessa bolha era marginalizar-se.

Vem à tona, então, outro fator que fazia com que o Vivencial fosse fiscalizado: a crítica ao Estado de maneira discursiva. No seu primeiro espetáculo, explicavam a escolha do teatro pelo fato de ser “uma das únicas vias possíveis de dar respostas a todos os apelos e condicionamentos do nosso silencioso e amordaçado momento cultural”⁸⁵. No programa de *Notícias Tropicais*, 1980, em que aparece a figura de um militar, o texto faz a sinopse do espetáculo:

A peça isola três dos mais evidentes e dialéticos discursos do momento circunstancial-cultural brasileiro; o discurso da direita, o da esquerda e o

⁸¹ Essas informações foram retiradas do arquivo do Nosso Teatro (Anexo Q).

⁸² Ver Anexo AG

⁸³ Ver Anexo O

⁸⁴ Ver Anexo AH

⁸⁵ Ver Anexo C

discurso síntese da “coluna do meio” que no momento antro-político-fágico é o único que consegue polarizar e sintetizar a ideologia e prazer⁸⁶.

Além desse exemplo, podemos voltar ao documento do DOPS⁸⁷, que destaca o uso das palavras “fome, poluição e combustíveis”, falando de responsabilidade do governo, seguidos pelo barulho de tiros de metralhadora – em referência ao governo, os atores caíam no palco. É mais um indício de combate ao poder hierarquizado da cúpula governamental. Mas não só. Além disso, buscava uma “desmistificação e a análise da perplexidade que o atual momento político-econômico gera em nós” (SAADI, 1980, p. 25).

De maneira muito mais presente, essas críticas ao poder se dão através dos textos, como a análise há pouco feita de *Sobrados e Mocambos*, mirando no patriarcalismo senhorial da elite pernambucana, ou de temas, como a fome e a hipocrisia, o que acabava reverberando no topo da cadeia de uma sociedade verticalizada. Além disso, parecia haver também uma mistura no texto com as questões políticas, mais propriamente ditas, e da sexualidade. Marquesa, em apresentação, se coloca: “sou da Ó-posição, mas da Ó-posição incômoda, porque a oposição nesse país já faz parte da situação” (TREVISAN, 1979, p. 15). A sexualidade não parece abandonar os textos do Vivencial.

Seja através da sexualidade, seja através dos temas polêmicos ou mesmo de um enfrentamento direto ao centralismo político, o Vivencial posicionou-se em zona de fogo porque estava à mercê dos olhares minuciosos tanto das esferas públicas institucionalizadas quanto informais. Para Fátima Saadi (1980), faziam uma “reflexão feérica da realidade”, através de uma “interseção subjetivo/político-social” (SAADI, 1980).

Gerou desconfianças e também processos legais. Teve alguns membros abandonados pelas famílias e também seus integrantes interrogados pela polícia. Rebolou em cima do muro, mas não por não saber o que queria, mas pelo prazer de seduzir um lado e o outro.

4.4 BONECAS FALANDO PARA O MUNDO⁸⁸

O Vivencial, de maneira oficial, e chego a este fato a partir da documentação por mim examinada, só conseguiu sair de Pernambuco com o espetáculo *Repúblicas Independentes*, *Darling* graças ao projeto *Mambembão*. Em passagens anteriormente elencadas do texto escrito

⁸⁶ Esse trecho está integralmente escrito na frente do programa do espetáculo *Notícias Tropicais*. Ver Anexo Z.

⁸⁷ Figura 8, páginas 67-68.

⁸⁸ O nome que dá título a esse subtópico faz referência ao espetáculo do Vivencial homônimo e à tese de doutorado de Rodrigo Dourado (2014).

por Fátima Saadi para a revista desse mesmo projeto, que reuniu doze espetáculos vencedores do prêmio oferecido pelo Serviço Nacional do Teatro (SNT), troféu já comentado neste trabalho, faz menção ao início da peça:

O espetáculo se abre com uma definição da palavra “república”, em estado de dicionário, cabendo ao espectador decidir por qual dos campos semânticos penetrará: “organização política de um estado com vista a servir à coisa pública, ao interesse comum”? ou “agremiação onde impera a desordem”? (SAADI, 1980, p. 25).

Mais uma vez, a ambiguidade perpassa o Vivencial (ou o Vivencial perpassa a ambiguidade). Ademais, mostra novamente uma conexão do texto do Grupo com a situação do país. O Grupo não parece largar essas discussões que giram em torno da atualidade, dos problemas do país. Trazem as vozes das “bonecas falando para o mundo”.

O Repúblicas Independentes, Darling, para Edson Cadengue, foi “sua mais importante colagem” (CADENGUE, 2011, p. 219). Severino J. Albuquerque define o espetáculo como “*a radical new reading of the Recife-centered, nineteenth-century nationalistic uprising Confederação do Equador*” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 35). Com comentários como o de Cadengue e Albuquerque, além do êxito com relação ao prêmio do SNT e a turnê com o *Mambembão*, podemos enxergar esse espetáculo como, realmente, o número mais expressivo do Grupo. E o auge é também o começo da queda.

A tentativa de criar um ambiente de trabalho, moradia e equidade entre os integrantes talvez tenha sido tempero demais para a salada vivencial. A casa de espetáculos durou pouco tempo sem o aparecimento das crises.

O *Diário Oficial* traz a abertura de um processo, requerido pelo ex-integrante do grupo, na oportunidade, Roberto de França, o Pernalonga⁸⁹. Após alguns meses, Pernalonga venceu o processo gerando uma quantia de Cr\$ 8.462.899,07 (oito milhões, quatrocentos e sessenta e dois mil, oitocentos e noventa e nove cruzeiro e sete centavos) de multa para o Vivencial, sob o nome, na pessoa física, de Guilherme Coelho⁹⁰. Ou seja, as divergências entre os membros do grupo passaram do campo pessoal para o jurídico e isso pode ter ajudado no fechamento da casa. O *Diário de Pernambuco*, em matéria sobre Guilherme Coelho, traz que

O Vivencial se dissolveu aos poucos em meio a desgastes internos envolvendo, sobretudo, a gestão financeira. “Guilherme queria construir apartamentos no primeiro andar pra que os atores morassem lá. Alguém questionou, já que os

⁸⁹ Os registros oficiais do processo estão no Anexo AI.

⁹⁰ Os registros oficiais do processo estão no Anexo AJ.

shows lotavam nos fins de semana e os cachês não aumentavam”, lembra Ivonete Melo (DUARTE, 2014, p. 4).

Talvez, percebendo os caminhos incertos do *Diversiones*, Américo Barreto e Fábio Costa levaram o espírito vivencial para o Rio Grande do Norte. O periódico *A República*, trouxe no dia 28/01/1981 a abertura da casa de espetáculos Vivace, inspirada no Vivencial. Segundo essa matéria, “o Grupo Vivencial pretende instalar um Café-Teatro, cujo nome escolhido é ‘Vivace’, para apresentação de espetáculos, shows, dancing, streap-tease, teatros, entre outras atividades, principalmente com grupos locais”⁹¹.

Valdi Coutinho, através do *Diario de Pernambuco*, em 5 de agosto de 1983, para na questão do desentendimento, sem falar em dinheiro: a “casa se encontra fechada e abandonada, no momento, por questões de desentendimento entre os integrantes do conjunto”⁹². Já era o fim do grupo, ao que parecia. Mas apenas ao que parecia.

Henrique Celibi, sob o formato de esquetes, montou, após o Vivencial, *A Bicha Buralheira*, inspirada no conto de fadas *Cinderela*. O pequeno texto foi transformado em espetáculo: *Cinderela: a história que sua mãe não contou*, que chegou a ser a quarta maior bilheteria do Brasil, no teatro, segundo matéria divulgada pela TV Jornal em 2016. Cinderela tinha uma pegada vivencial, trazendo o sexo como eixo temático e o humor escrachado.

No dia 20 de agosto de 2015, o *Jornal do Commercio* publicou uma matéria sobre a estreia do espetáculo *Cabaré Diversiones* e estampou a manchete: “Desbunde do Vivencial Diversiones está de volta: Quarenta anos depois, Henrique Celibi convoca novos atores para reviver o grupo anárquico”⁹³. Depois da estreia do filme *Tatuagem*, em 2013, com a direção de Hilton Lacerda, e com mais acaloradas discussões em temas tocantes à sexualidade, mais recentemente, o Vivencial voltou forte.

Tão forte que, na mesma ocasião da convocação de novos atores por Celibi, na matéria citada acima, é trazida também a intenção do encenador em reabrir o Vivencial Diversiones em outro endereço:

Com o apoio de Guilherme Coelho, o antigo ideólogo, ex-seminarista e professor de filosofia do grupo mais heterogêneo que o teatro brasileiro conheceu, Celibi ocupou um antigo e gigantesco casarão abandonado no Recife Antigo. “Já temos a posse provisória da Prefeitura e estamos negociando as dívidas para conseguir transformar o lugar no novo Vivencial”, ele diz.

⁹¹ Ver Anexo AK

⁹² A matéria sobre teatro em Olinda encontra-se no Anexo AL.

⁹³ A matéria pode ser conferida no link <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2015/08/20/desbunde-do-vivencial-diversiones-esta-de-volta-195061.php>>.

Na onda de comemorações das quatro décadas, o novo Vivencial surge, naturalmente, catalizado pelo estrondoso sucesso de *Tatuagem*, o filme de Hilton Lacerda que conquistou, entre outros, o prêmio de Melhor Filme no Festival de Gramado de 2013. “Criou-se um grande folclore, muito barulho”, admite Celibi [...] (*op.cit.*).

Celibi, pelas fragilidades que todo corpo está sujeito, teve que adiar e repassar a responsabilidade do desejo de reviver o Vivencial em função a um acidente doméstico, em 2017. Morreu durante um fervor de projetos que se re-lacionavam com o Vivencial. Moisés Neto escreveu um poema em homenagem ao artista:

Tantas vezes construístes novos mundos
teus brilhos e tino nos deixavam elétricos
te agitavas freneticamente contando histórias
e dinheiro
do cabaré à árvore de natal
de tudo entendias da cena teatral
onde gritavas e te agitavas
entre tua poesia e o riso
nos levaste ao baile de Cinderela
fizeste do veneno também um antídoto
houve palmas, houve muitas homenagens
nada te dobrou
tinha que ser teu coração
ele, nosso maestro...
Agora te ergues depois do blackout
e agradeces nossos aplausos
o mundo inteiro é um palco
voltarás muitas vezes à cena
Som e fúria
... depois... silêncio...
flores, cores, amores
como num sonho
eterno retorno
Bi bis! ⁹⁴.

Juntando os adjetivos ao grupo durante o trabalho, fica difícil colocar o Vivencial fora da esfera de influência artística que muitas vezes é posto. O *glamour*, muitas vezes, pode estar em exagero, mas a importância para o cenário local, ao menos, é destacável. Severino J. Albuquerque coloca, junto com o Dzi Croquettes e Secos e Molhados, como marca do movimento cultural dos anos 1970: “As with the Croquettes and Secos e Molhados, with Vivencial ambiguity took center stage and left its mark on the cultural map of 1970s Brazil”

⁹⁴ Poema escrito no dia da morte de Henrique Celibi por Moises Neto. Disponível na íntegra em:
< <https://profmoisesneto.blogspot.com/2017/05/poema-no-dia-da-morte-de-henrique-cekibi.html> >.

(ALBUQUERQUE, 2004, p.26). Apesar de tantos trabalhos e de tanta discussão sobre o grupo, o tema *Vivencial* parece não se esgotar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sexualidade, de maneira geral (vimos além de Freud, Foucault), principalmente a partir do século XIX, passou a ser falada, pensada e praticada de uma maneira com mais esmeros, como quem tem receio de comentar ou de expor-se. A hipótese repressiva foi discutida neste trabalho e vimos como o Vivencial representava um dos locais onde se falava desse assunto que nunca deixou de ser vivido intensamente. Se havia repressão, ela parece que, no máximo, remanejou a sexualidade para alguns ambientes e, entre estes, o Vivencial.

Na introdução, a primeira pergunta que fiz foi relativa ao impacto social do Vivencial, como o público recebia esse grupo, o porquê do choque. Trabalhamos inicialmente a questão da sociedade recifense e olindense da época e como esse grupo parecia destoar de uma série de valores e condutas sociais ditas como corretas e ilibadas. Como o Grupo combatia a tradicionalidade, o apego às cristalizações, inclusive, os conservadorismos da oposição ao *status quo*.

A essa pergunta, tentei desenvolver, primeiro, a questão da constante ambiguidade, provocação intencional do grupo em mexer com os edifícios de concreto da masculinidade. E segundo, o fato de falarem de sexo em um tempo histórico que o sexo é visto como algo a ser tratado de maneira cuidadosa. Falar de sexo, vimos, passou, historicamente, a ser feito apenas em determinados locais, sob determinadas condutas. Há, comumente, um pudor no assunto sexo.

Falar sobre isso, então, qualificaria o Grupo enquanto um dos porta-vozes da sexualidade. O lugar para extravasar os impulsos sexuais, mas não só porque era durante uma ditadura militar, mas porque a própria sociedade regulamenta as diretrizes do comportamento através do olhar, da fala, da interação.

Depois, busquei desenvolver a ideia de que o Vivencial disputou troféus dentro do campo artístico contracultural. No campo do teatro, da arte, dentro do extrato da expressão artística mais consagrada, o Vivencial encontrou pouco espaço. Vera Zolberg trata disso quando aponta que

As sociedades ocidentais modernas vêm testemunhando mudanças tão radicais nas formas e no conteúdo da arte, e são tão frequentes as dúvidas sobre o que incluir na categoria arte, ou o que excluir dela, que tais questões se insinuam em qualquer análise sociológica da arte (ZOLBERG, 2006, p. 29).

Depois de uma educação histórica básica no ensino escolar, de uma contribuição incontestada da história pública e de quatro anos em uma graduação emendados com dois anos e meio de mestrado, me pareceu perceptível, e teorizado a partir das concepções de sociólogos estruturalistas, que há uma tendência dos extratos sociais, dos campos, voltando aos conceitos

de Bourdieu (2003), de serem conservadores. Isso em um sentido de preservar o espaço de consagração social e reservá-los para poucos. Valorizando, assim, o capital específico, sem banalizá-lo. Os mais dominantes no campo artístico, dentro dessa perspectiva, lutariam então por uma conservação de seu domínio nesse espaço, reservando a poucos o *status* de consagrados, no topo da hierarquia dentro do campo.

É difícil, apesar de documentos falando explicitamente sobre “terceira margem”, dizer que o Vivencial queria construir algo, que queria solidificar suas causas em cena e tinha um propósito político. Discutiam a política do país de maneira direta, vimos os textos, e é bem verdade que afirmo que o Grupo era, de fato, político, pois mexia no seio das relações de poder da sociedade. Questionava as naturalizações das condições, as hierarquias e a verticalidade. Verticalidade que, por sinal, é uma simbologia para o masculino. O Vivencial acabou sendo um Grupo que agregava, que não excluía, que se apresentava perto do público; horizontal, símbolo da mulher.

Além disso, tentei responder sobre a questão da censura. O Estado parecia exercer um controle, deixando o que era marginal geograficamente à margem. O espaço do Diversiones acabou sendo um antro de liberdade muito mais frouxa do que em espaços públicos diversos e consagrados, como o Teatro Santa Isabel. Fiquei em uma corda bamba, entre a permissividade do aparelho de repressão ou sua inocuidade, e acabei optando por um equilíbrio entre elas, mas com uma carga de olhos de mercados por parte da censura.

Mas o Vivencial é um grupo marginal na História?

Talvez pela recente fermentação nas discussões sobre gênero – que incluem emancipação feminina, visibilidade LGBTQ – desde os anos 1970 e de maneira mais recente com um *boom* nos últimos anos, o Vivencial parece ter sido desenterrado e revivido com força quase heroica, épica. Tornou-se, analisando o levantamento documental feito nos últimos dez ou quinze anos, um grupo charmoso, quase um *mainstream* na academia e no meio artístico, sendo pesquisado e rememorado. Parece que, mesmo tendo zombado de tudo e até de si, foi incensado.

De fato, após anos de pesquisa, enxergo um potencial criativo enorme no Grupo, com sarcasmos inteligentes, críticas sociais com requinte e coragem na forma e na execução de suas apresentações. Nem era tudo totalmente novo e nem o Vivencial foi uma cópia. Levou intelectuais a prestigiá-lo, bem como componentes de uma família mais tradicional brasileira, com conceitos mais arraigados no tocante ao comportamento.

Reconhecer a parcela de importância histórico-artística do Vivencial, não coloca o Grupo como baluarte do progressismo ou como maior expressão artística local. Tentei mostrar

no trabalho também o encaixe do Vivencial dentro de uma lógica da sociedade da época, das estruturas políticas (ao menos como estratégia de sobrevivência, mas ainda assim sob certos movimentos do centralismo político) e, mesmo sendo vanguardistas, ainda sujeitos do seu tempo e rodeados de costumes contemporâneos, preconceitos, dificuldades e limites.

Identifico, ainda assim, um processo de mitificação da trupe, colocando-a mais como *luxo* do que *luxo-lixo*, ironicamente, como se colocavam. As armadilhas da memória construíram um grupo que traz uma percepção diferente daqueles que o observaram de fora e também daqueles que contribuíram de alguma maneira “com tijolo por tijolo” para a história do Grupo. Não é de se assustar: desde a sua formação, guardavam no seu DNA a intenção de sensualizar e provocar quem com ele se envolvesse. O Grupo trouxe uma afinidade entre seus integrantes. Pierre Francastel traz Halbwachs quando diz que

[...] o grupo não é apenas, com efeito, uma reunião de indivíduos; o que o constitui essencialmente é a existência de um interesse, de uma fonte de ideias e de preocupações especiais que refletem, em cada um dos membros do grupo, alguma coisa da personalidade dos outros, revelando-se ao mesmo tempo demasiado gerais e impessoais para conservar seu sentido, mesmo quando ocorrem no grupo desaparecimentos e substituições das pessoas (apud FRANCASTEL, 1973, p. 42).

Ou seja, o grupo ali tinha química. A reunião daquelas pessoas denotava uma vontade em comum, ou pelo menos algum tipo de sintonia. A espontaneidade com que parece que construíam seus espetáculos e, depois, a casa, mostra que, no mínimo, havia paixão.

A paixão, durante a pesquisa, foi inevitável, e hoje escrevo com um olhar muito diferente daquele que dois anos atrás tinha, quando mergulhei nesse mundo “vivencial”. Isso, não deixemos de lado, faz parte da subjetividade que o grupo sempre buscou tocar. Em um dos tópicos, busquei as reflexões de Freud acerca do *Mal-estar na civilização* e como o Grupo representa uma relação com o desejo, com o inconsciente, com o que há de mais carnal, impulsivo. Fala sobre prazer e sobre nossas certezas. Brinca com nosso olhar, com nossos sentidos. Apesar de acessá-lo hoje apenas por documentos e testemunhos, ousou dizer que foi justamente por trabalhar com o subjetivo que o Grupo seduziu tanto. E me seduziu.

A percepção do passado, que depende intimamente do meu olhar hoje, mostra muito da minha geração, do meio em que cresci, do círculo social e estruturas sociais em que me criei. Ser atlético, viril, gostar de futebol, beber cerveja e dizer que, se não der, vai ser resolvido na marra, são cartilhas que nos oferecem desde a roupinha azul na maternidade até o tom de voz com que se fala com o bebê. Quando um jogador de futebol quer valorizar sua equipe, costuma dizer que “aqui há um grupo de homens”, “seja homem”. Mas o que é ser homem?

O Vivencial me fez pensar sobre essas estruturas e perceber como, historicamente, isso varia grotescamente. Cada cultura, em cada tempo, desenvolveu diretrizes para as configurações das ideias de gênero, performáticas dentro de cada recorte a que se propunham. O Vivencial, hoje, talvez tenha voltado à tona porque as questões da sexualidade têm outro espaço dentro das discussões em mesa de bar, no almoço de família no domingo ou nas eleições de 2018. Virou tema de política, tema a ser pensado, repensado e discutido.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **Nordestino**: a invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE, Severino J. **Tentative transgressions**: homosexuality, AIDS, and the theater in Brazil. Madison: Univ of Wisconsin Press, 2004.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História da vida privada**: volume 2: Da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BADINTER, Elisabeth. **Sobre a Identidade Masculina**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

BECKER, Howard S. **Mundo da Arte**. Portugal, Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil. 1998.

_____. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Ed. Fim de Século, 2003.

_____. **Sociologia**. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Escrevivendo**. Edição do autor, 1973.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 11ª Edição. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2016.

CADENGUE, Edson. **TAP – sua cena & sua sombra: Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)**. Recife: Cepe; SESC Pernambuco, 2011.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil: Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: Edusp, 2006.

DOURADO, Rodrigo. **Vivencial Diversiones: por uma cena transgressora**. 2003. 120f. Monografia (Graduação em Comunicação Social. Habilitação: Jornalismo). Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. **Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais desviantes e teatro contemporâneo**. 2014. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DUARTE, André. Deus da transformação. **Diário de Pernambuco**, 12 jan. 2014. Caderno Aurora, p. 18-23.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR, Wellington Castellucci (org.). **Memórias da cena pernambucana**. Volume 1. Edição dos autores. Recife, 2005.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; SALDANHA, Stella. **Transgressão em 3 atos: nos abismos do Vivencial**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Vivencial: Corpos virados ao avesso. **Trema! Revista de Teatro de Grupo**. p. 31. Janeiro de 2016.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **História da sexualidade 1, a vontade de saber**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **História da Sexualidade 2, o uso dos prazeres**. 12ª edição. Rio de Janeiro: Graal. 2007.

_____. **História da sexualidade 3, o cuidado de si.** 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa:** elementos estruturais da sociologia da arte. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** 1ª edição. São Paulo: Penguin classics Companhia das Letras, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48ª edição. São Paulo: Global, 2003.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GENÚ, Luiz Felipe Batista. **O Teatro de Cultura Popular em três atos:** articulações entre o teatro e a política em Pernambuco (1960-1964). 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos:** do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 27ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário de Língua Portuguesa Houaiss.** 4ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

KOSELLECK, R. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUCRio, 2006.

LACERDA, Ângela; GUIMARÃES, Ana Maria. Rebolado “gay” sacode as noites do Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife. p.15, 24 de jun, 1979.

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)**. 2010. 205 f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. *In*: ADORNO, Theodor [et al.]. **Teoria da cultura de massa: comentários e seleção de Luiz Costa Lima**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MEDEIROS, Fátima. **Vivencial: Vida e morte de uma vanguarda**. 1986. 67 f. Monografia (Curso de especialização em Artes Cênicas). Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. **Pelo vale de cristal: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976)**. 2010. 91 f. Monografia (Bacharelado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PONTE PRETA, Stanislaw. **FEBEAPÁ: Festival de besteira que assola o país**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

RIOS, Jefferson Del. O Calor de Olinda na Noite dos Mambembes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jan. 1979. Ilustrada, p. 29.

ROCHA, Cássio Bruno Araujo. Um pequeno guia ao pensamento, aos conceitos e à obra de Judith Butler. **Cadernos Pagu**. Número 43. p. 507-516. 2014

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2ª edição. Pretópolis: Vozes, 1972.

RUIZ, Roberto. **O Teatro de Revista no Brasil: do início a I Guerra Mundial**. Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1988.

SAADI, Fátima; GADELHA, Carmem. Mambembão: colonialismo ou novas opções? *In*: MICHALSKI, Yan (org.). **Ensaio Teatro**. Rio de Janeiro, 1980.

SAMPAIO, Ronaldo Sousa; GARCIA, Claudia Amorim. **Dissecando a masculinidade na encruzilhada entre a psicanálise e os estudos de gênero**. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 81-102, abr. 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VIEIRA, Paulo. Recife e a herança do Vivencial. In: **Nordeste**. São Paulo: SESC Pompéia, 1999.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

ZERO QUATRO, Fred. **Caranguejos com cérebro**. Gobernación de Recife. Web, v. 9, p. 07-15, 1992.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

VÍDEO

VIVENCIAL: Sagrada Subversão. Direção Luciana Cardoso e Renata Calumby. Direção de Produção, Edição, Direção de Arte: George Meireles, Luciana Cardoso e Renata Calumby. Câmera Alex Costa e Rogério Matos. Trabalho de conclusão do curso de jornalismo. Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2005. Cor, 25 min.

DZI CROQUETTES, Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009, 110min.

INTERNET

Peter Burke: “O passado é uma país estrangeiro”

Disponível em:

<<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/peter-burke-passado-um-pais-estrangeiro-186814.html>>.

Biblioteca Nacional

Disponível em:

<<http://bndigital.bn.gov.br/>>.

George and Pattie Harisson travel to India

Disonível em:

<<https://www.beatlesbible.com/1966/09/14/george-pattie-harrison-travel-to-india/>>.

Vivencial

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Dnp9Y3m-yic&t=1s>>.**Opinião Pernambuco**

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=uHYZU6EirUo&t=40s>> Acesso em 13 de jul de 2017**TV UFMG**

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/tvufmg/videos/1391222040935493/>>.**Após polêmica, PM do Paraná exclui termo ‘masculinidade’ de edital para concurso público**

Disponível em:

<<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2018/08/13/pm-do-parana-diz-que-vai-ajustar-termo-masculinidade-em-edital-de-concurso-publico.ghml>>.**Cinderela: 25 anos de irreverência e humor**

Disponível em:

<<http://m.tvjornal.ne10.uol.com.br/noticia/ultimas/2016/09/20/cinderela-25-anos-de-irreverencia-e-humor-26273.php>>.**Desbunde do Vivencial Diversiones está de volta**

Disponível em:

<<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2015/08/20/desbunde-do-vivencial-diversiones-esta-de-volta-195061.php>>.**Arte, política e afetividades contemporâneas**

Disponível em:

<<https://profmoisesneto.blogspot.com/2017/05/poema-no-dia-da-morte-de-henrique-cekibi.html>>.**Trip TV**

Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=bZ81SBH72yE>>. Acessado em 10/07/2018.

Posto 9: a onda da Praia de Ipanema

Disponível em:

<<https://www.riobookguide.com.br/posto-9-a-onda-da-praia-de-ipanema-2/>>.

ANEXO A – DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 22/02/1979

“Vivencial” exhibe hoje duplo show musical em Olinda

O Vivencial Diversiones, primeiro café-concerto do Nordeste e a mais nova casa de espetáculo de Pernambuco, abre suas portas mais uma vez, de hoje até o final da semana, para apresentar os dois shows atualmente em cartaz: “Prato do Dia” e “Bonecas falando para o mundo”.

A casa funciona a partir das 20 horas com serviço de bar e discoteca e os espetáculos são apresentados às 23 horas e 01h30m. “Prato do Dia” é o show musical com Ricardo, Edvaldo, Givaldo Repolho — que desenvolve um bom trabalho como percussionista — e Tony.

Porém o ponto do Diversiones é, sem dúvida, o show de variedades “Bonecas falando para o mundo” com elenco de bailarinos, comediantes, travestis e uma strip-girl. Com direção de Guilherme Coelho, que também participa do espetáculo, o “Bonecas” conse-

gue manter o ritmo até o final com bastante dinamismo e humor.

A estréia destas apresentações, na última sexta-feira, constituiu um sucesso, com a casa lotada. No final, o público se mostrava entusiasmado. Mesmo os que não apreciam o gênero da linha dos “tropicalistas”, gostaram de ter conhecido o trabalho do grupo de teatro e comentavam que, embora não apreciassem o conteúdo do show, ele estava bem cuidado.

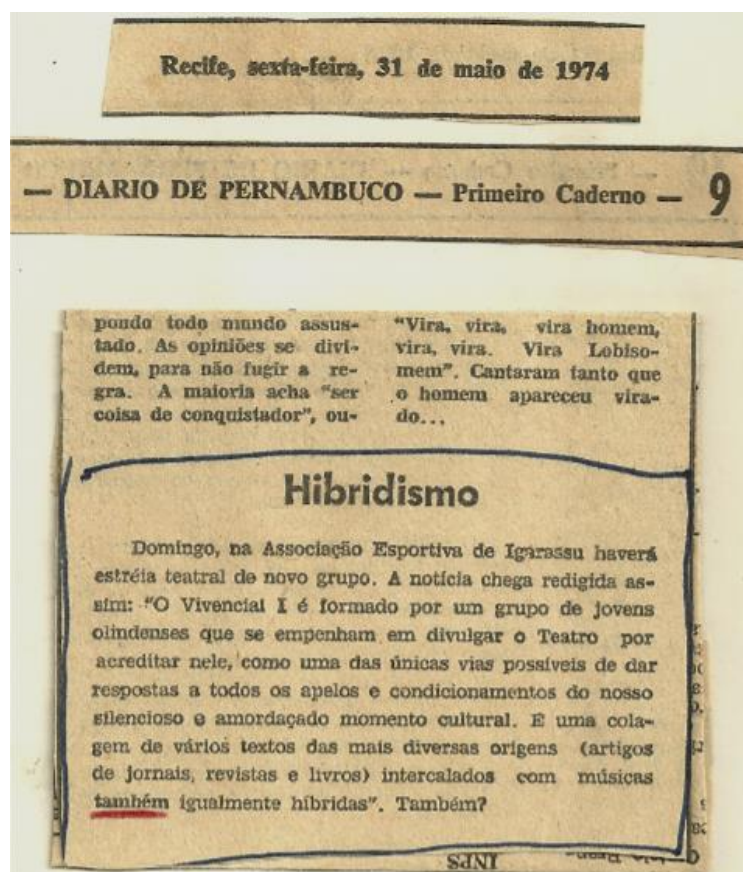
O grupo de teatro Vivencial se encontrava até pouco tempo atrás fazendo uma tournée pelo sul do País apresentando a peça “Repúblicas Independentes, Darling” pelo Projeto Mambembão. O grupo pretende levar esta peça no Diversiones brevemente.

O Vivencial Diversiones se localiza no Complexo Salgadinho e os ingressos dos shows têm preço único de Cr\$ 50,00



“As Tigresas” transam o “Diversiones” em Olinda

ANEXO B – DIARIO DE PERNAMBUCO, 31/05/1974



ANEXO C - PROGRAMA DO ESPETÁCULO VIVENCIAL I, 1974

VIVENCIAL I

Do esforço conjunto e amador surgiu o VIVENCIAL I para iniciar e dar continuidade a um processo de vivência grupal onde se tenta todos os aspectos existenciais e consequentemente o religioso.

O teatro é um dos frutos da vivência do grupo que agora é composto por mais ou menos vinte e um membros, e que se empenha em divulgar o teatro por acreditar nele/ como uma das únicas vias possíveis de dar respostas a todos os apelos e condicionamentos do nosso silencioso e amordaçado momento cultural.

VIVENCIAL I é a colagem de vários textos das mais diversas origens, (artigos de jornais, revistas, livros, etc.) intercalados com músicas também igualmente híbridas.

ELENCO: Américo, Alfredo, Fernando, Gil, Gorete, Graça, Guilherme, Hermes, Iranise, João, Joaquim, Lucia, Miguel, Madalena, Marcus Valério, Petrónio, Pelé, Roberto, Rejane, Toinho, Tota.

FICHA TÉCNICA: Direção - Guilherme Coêlho.
Assist. Dir. - Gil Grangeiro.
Dir. musical - Pedro Celso.
Sonoplastia - Naldinho.
Cenário - Gil Grangeiro e equipe.
Iluminação - Joaquim e Miguel.
Maquiagem - João Andrade e Lúcia.
Guarda-roupa - Américo e Guilherme.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS, aos apoios recebidos por parte de-:

- Iara Barreto.
- Sr. e Sra. Alfredo d'Albuquerque, (responsável pelo abrigo de menores N.S. do Amparo)
- Eugénio - pela iluminação.
- Ebris Pamela.

OBS: Os fundos angariados serão reinvertidos em prol do Abrigo de Menores N. S. do Amparo.

**ANEXO D – PROGRAMA DE REABERTURA DO CAFÉ-CONCERTO
DIVERSIONES: A COBRA ATACA NOVAMENTE**

★★ VIVENCIAL DIVERSIONES ★★

A COBRA ATACA NOVAMENTE EM OLINDA

A confecção das pedras, lixos, areias, fezes, escombros, marginalias, etc. tudo isso se misturando, com a vontade de re-criar, re-surgir, re-trans-surgir, re-transgredir, para fazer mais cabeças, mais pintas, mais maquilagens, mais luzes, mais glórias, mais vida!

O Vivencial vem de estrelas cadentes relativamente apagadas, para brilhar novamente no cenário mundial do transformismo. Essa vontade/consistência de reaparecer ao público, de manter acesa a chama do vivencialismo.

É necessário e urgentíssimo que esta casa ré-abra e ré-toque pra frente todos os brilhos do mundo e das imaginações!

Vamos torcer, aplaudir, vivenciar, sex-assistir...

GIL GRANGEIRO

Olinda - Agosto - 82

... O vivencial eu ouvia dizer mas demorei pra conhecer, e nem mesmo fui tantas vezes. O vivencial... e de repente pernalonga me pede um depoimento. Um pedido da madrugada com gosto-de cerveja. Engraçado! Fui tentando lembrar, reconstituir, revivenciar. Não os conceitos, mas as sensações: a surpresa, o desafogo do riso, o exercício do corpo, os corpos femininos exercendo a corporalidade masculina, minha imagem refletida de través, minha ponta de inveja... vivências e enclaves: eu mulher me engraçando no projeto da minha identidade, eles brincando com a imagem que deveria ser minha, todos se dilacerando no esforço de soltar as amarras do desejo, simplesmente, o vivencial cercado de manguês, barracos e caranguejos, inevitavelmente. Ao longe no perfil da cidade a silhueta eterna dos senhores de engenho. Mas as vezes eles se manifestavam de corpo presente. Acho que era aos sábados. E como não podia deixar de ser, ficavam irremediavelmente seduzidos...

SÔNIA CORRÊA

Com um jeito novo de caminhar vocês avançam no seu espaço-vivencial, conquistado com o amor e a rebeldia do seu gesto-trabalho de mutantes-cantantes construtores da alegria.

TEREZA BARROS

ANEXO E – CARTA DE MIGUEL ÂNGELO



3 Galerias expõe uma seleção de Arte e Artesanato e deseja um Feliz Renascimento em 75, junto aos que lhe são caros.

Rua Bispo Coutinho 783 - Alto da Sé - Olinda - Fone 291230

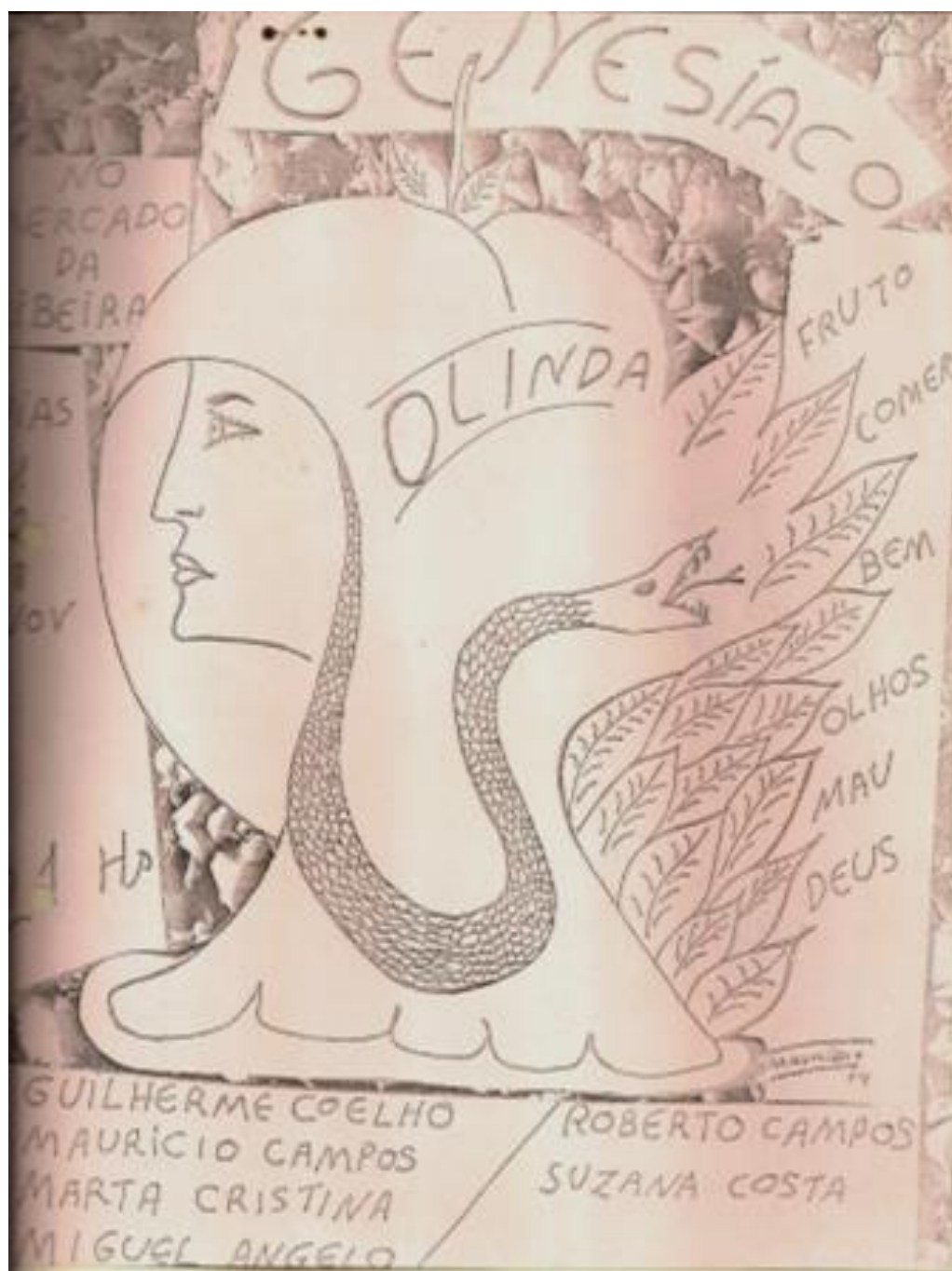
Guilherme Coelho dirigirá um Auto de Natal no dia 20 às 20.00 horas. Haverá pão e vinho.

O guitarrista Robertinho reunirá sôpro, corda, percussão no dia 25, num concerto para o Natal.

Glaciola cantará na passagem do Ano Novo, composições

ANEXO F - DIARIO DE PERNAMBUCO, 08/11/1974



ANEXO G – PROGRAMA DO ESPETÁCULO GENESÍACO

ANEXO H – JORNAL DO COMMERCIO, 08/11/1974

JORNAL DO COMMERCIO — Recife — Segunda, 8 de novembro de 1974

"Genesíaco" é novo espetáculo do Vivencial, de Olinda

"Genesíaco" é um novo espetáculo teatral que está sendo apresentado no Mercado da Ribeira, em Olinda, nos fins de semana, pelo grupo Vivencial.

Dirigido por Guilherme Coelho esse grupo de jovens fez muito sucesso com seu primeiro trabalho, Vivencial I, levando centenas de espectadores ao Teatro do Amparo, também em Olinda. Inclusive o Vivencial I, foi documentado através de um filme de Jomar Muniz de Brito, na bitola Super 8.

No seu segundo trabalho, Genesíaco, eles continuam na linha de um teatro vivenciado, que tem como base fundamental, do ponto de vista técnico, a expressão corporal. Eles pretendem conseguir uma comunicação com o público através de um contato direto, e por isso mesmo não utilizam palco. O grande salão do Mercado da Ribeira é en-

galanado, com bandeirinhas, e o público fica sentado em colchões de espuma; a ação se desenvolve tanto no centro como junto do próprio espectador, acontecendo às vezes participação espontânea destes.

Genesíaco segue um roteiro de ação teatral, escrito por Roberto Campos e tem direção de Guilherme Coelho. No elenco estão Guilherme Coelho, Marta Cristina, Miguel Angelo, Maurício Campos, Roberto Campos e Suzana Costa.

Hoje e amanhã às 21h haverá espetáculos, que serão repetidos no outro final de semana, também sexta e sábado. O grupo está cobrando preços populares, também como uma forma de levar maior número de pessoas ao teatro. Um teatro sem convenções e que procura refletir a realidade por que estão passando os jovens, no momento atual.



Um momento de "Genesíaco"

ANEXO I – DIARIO DE PERNAMBUCO, COLUNA JOÃO ALBERTO, 27/02/1975

6 — Segundo Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, quinta-feira, 27 de fevereiro de 1975

João Alberto

★★★★★

Artes & Artistas

* Logo mais a inauguração de duas vernissagens: uma de Ismael Caldas, na Officina, e outra na galeria Oggetti, dos artistas Marcos e Antônio Barbosa

—)o(—

Grupo teatral de Olinda no Nosso Teatro

Com uma única apresentação no Nosso Teatro, hoje, às 21h, o Grupo Vivencial de Olinda estará apresentando a peça "O pássaro Encantado da Gruta de Ubajara".

Guilherme Coelho declarou que esse trabalho do Grupo é uma adaptação do folheto de cordel, de Abraão Batista, com o mesmo nome da peça. O espetáculo conta com a participação especial do Conjunto Regional do Grêmio Ascensão, do bairro de Amaro Branco.

ANEXO J – DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/04/1975

— Terceiro Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, domingo, 6 de abril de 1975

Vivencial estréia nova temporada

O Grupo Vivencial I estará estreando, a partir de hoje, no Teatro da Ribeira, em Olinda, nova temporada com a peça "Nas Asas do Pássaro Encantado da Gruta de Ubajará", que fez sucesso no Nosso Teatro no começo deste ano.

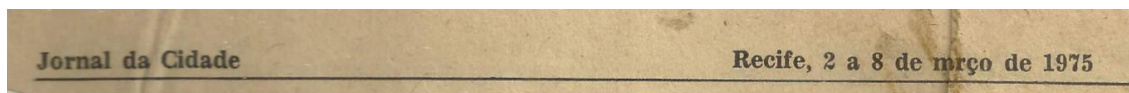
Neste trabalho do Grupo Vivencial o espectador terá a oportunidade de acompanhar as sete pragas que acontecerão numa cidade que foi encantada e da qual restou apenas um passado que vivia numa gruta. O êxodo dos seus habitantes, a fantasia de um reino utópico e finalmente a volta à realidade, são alguns trechos da peça.

A temporada que hoje se inicia permanecerá por trinta dias, com apresentações sempre aos sábados e domingos, às 21 horas. Para apresentar este trabalho ao povo olindense, o Grupo Vivencial está contando com o apoio da Secretaria de Turismo da municipalidade, que tem à frente o sr. Silvio Valois.



Parte do elenco do Grupo
Vivencial, ensaiando

ANEXO K – JORNAL DA CIDADE, 2 A 8 DE MARÇO DE 1975

**POR DENTRO/POR
FORA: A ESCOLHER**

★ O grupo teatral mais trabalhoso, ardente, discutido no momento: o Vivencial de Olinda. Uma soma de realizações que se multiplica a cada gesto sem pose: a colagem teatral Vivencial I, o espetáculo de expressão corporal Genesiaco, o desbundante Auto de Natal encenado nas 3 Galeras, alguns shows percorridos do Centro Cultural das Professoras Olindenses até o excitante La Mer, a montagem ambiciosa de O Pássaro Encantado da Gruta de Ubajara estreado no Nosso Teatro, além de múltipla participação em vários filmes de super 8 e uma surpreendente aparição com cartazes meta-linguísticos no Desfile das Virgens de Olinda. Uma forma picantíssima de revivescência do Grupo Construção?

ANEXO L – DIARIO DE PERNAMBUCO, 03/08/1976

12 — Segundo Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, terça-feira, 3 de agosto de 1976

Quatro grupos dividem verba do Serviço Nacional do Teatro

Já são conhecidos os quatro grupos de teatro de Pernambuco que receberam a verba de Cr\$ 40 mil do Serviço Nacional de Teatro, como auxílio de produção, para a montagem de 40 espetáculos a preços populares, ainda este ano. São eles: Grupo de Teatro Vivencial, com "Sobrados e Mocinhos", de Herminio Borba Filho; Clube de Teatro Infantil, com "Viva o Cordão Encarnado", de Luis Marinho; Teatro Piolin, com "Pedacinho de Lua", de Luis Maurício Carvalheira; e Grupo de Teatro Herminio Borba Filho, com "Morte e Vida Severina", de João Cabral de Melo Neto.

Os grupos beneficiados deverão enviar seus representantes, devidamente credenciados, o mais rápido possível, à Secretaria de Educação e Cultura da PMR para manter contato com o secretário Ariano Suassuna e tomar conhecimento do processo de recebimento da verba. De início, cada um deles receberá Cr\$ 20 mil e somente após a realização de 40 espetáculos poderão receber os Cr\$ 20 mil restantes.

OS CONCORRENTES

Além dos quatro grupos beneficiados, concorreram com projetos outros três: Teatro de Amadores de Pernambuco, com "Um Sábado em Trinta", de Luis Marinho; Grupo Expressão, da Fafire, com a tragédia grega "Hípólito" de

Eurípides; e o Teatro Novo Tempo, com "Canção de Fogo", de Jairo Lima. Três dos quatro grupos premiados tiveram seus projetos escolhidos por unanimidade da comissão julgadora. Foram eles: Vivencial, Teatro Piolin e Teatro Herminio Borba Filho.

VOTO DE MINERVA

Funcionaram na comissão para escolha dos quatro projetos a serem beneficiados com a verba de Cr\$ 40 mil do SNT, o jornalista Paulo Fernando Craveiro e o teatrólogo Milton Bacarelli, ambos indicados pelo órgão financiador. O processo da seleção e escolha ficou a cargo da Secretaria de Educação e Cultura da PMR, por solicitação do SNT, e o secretário daquela pasta, teatrólogo Ariano Suassuna, funcionou como integrante da comissão julgadora dos projetos, para um caso de empate entre os concorrentes, só tendo que intervir uma vez, desde que três dos grupos foram escolhidos por unanimidade. Paulo Fernando Craveiro deu parecer favorável ao projeto do Teatro Novo Tempo ("Canção de Fogo"), enquanto Milton Bacarelli escolheu o do Clube do Teatro Infantil ("Viva o Cordão Encarnado"), sendo o "voto de minerva" de Ariano Suassuna destinado a "Viva o Cordão Encarnado", de Luis Marinho.

LIBERAÇÃO DA VERBA

Conhecidos os vencedores da concorrência pública, o secretário de Educação e Cultura do Município, professor Ariano Suassuna, já encaminhou pedido de transferência da verba de Cr\$ 150 mil que está na Secretaria de Finanças, para que seja feito o pagamento, de acordo com o critério estabelecido pelo SNT. Uma das exigências da concorrência pública era a de preferência dada a autores regionais, daí porque o projeto do Grupo Expressão, da Fafire, não teve muitas chances de escolha, pois se referia a montagem do espetáculo "Hípólito", de Eurípides, uma tragédia grega.

AUXÍLIO DE PRODUÇÃO

A verba de Cr\$ 40 mil destina-se ao auxílio de produção para 40 espetáculos, a preços populares, a serem encenados ainda este ano, no Recife e interior do Estado, por cada grupo, sendo esta uma das exigências a serem cumpridas. O espetáculo "Viva o Cordão Encarnado", do Clube de Teatro Infantil, já vem realizando uma temporada há algum tempo no Teatro do Parque, onde deu 22 espetáculos, faltando, tão somente 18 para cumprimento do número estabelecido pelo SNT.

De VALDI COUTINHO

ANEXO M – JORNAL DA SEMANA, 25 A 31 DE JANEIRO DE 1976

JORNAL DA SEMANA**De 25 a 31/01/76**

Pernambucália contesta cultura oficial e diz que ela é pobre e podre

A Pernambucália nada tem a ver com a pernambucanidade, isto é óbvio. Por isso mesmo, tenta se consolidar como um movimento cultural distanciado do oficialismo, longe de regras e padrões estabelecidos e naturalmente em busca da maior liberdade de criação que se possa imaginar. Então, nada de armorial, romancel, provençal ou o escambau, porque já chega de enquadramento. E também de certas mutretas erquidas pelo oficialismo cultural.

Página 2- 3º Caderno

ANEXO N – DIÁRIO OFICIAL, DEZEMBRO DE 1979

Espectáculos para adultos – “Jogos na Hora da Sesta”, de Roma Mahieu, direção de Geninha Rosa Borges, pelo TAP, de quinta a domingo, às 21 horas, no Teatro Valdemar de Oliveira; “As Criadas”, de Jean Genet, direção de Guilherme Coelho, pelo Vivencial, às 21 horas, de quinta a domingo, no Vivencial Diversiones; “Teatro de Variedades”, do Vivencial, a partir de 23 horas, no Vivencial Diversiones, de quinta a domingo; “A paraibana Maria da Penha”, autoria e direção de Irupuan Caeté, sábado e domingo, às 19 horas, no Vivencial Diversiones.

ANEXO O – DIARIO DE PERNAMBUCO, 27/11/1975

Recife, quinta-feira, 27 de novembro de 1975 — DIARIO DE PERNAMBUCO — Segundo Caderno — 11

Múltiplas linguagens

* Nos Abismos da Pernambucália, que estreia hoje, às 20h30m no auditório do Senac, vem sendo para seu autor, Jomard Muniz de Brito, "a exploração de múltiplas linguagens, numa espécie de semiologia da pobreza e aquecimento de nossa marginalidade cultural: das páginas soltas do antilivro aos lances teatrais vivenciados por Guilherme Coelho; dos sons aleatórios à música-tema composta por Tonico Aguiar; da linguagem corporal solta e arriscada pelos integrantes do Grupo Vivencial de Olinda aos slides pesquisados na subterrallama por Alcides Ferraz e Carlos Cordeiro".

ARTE

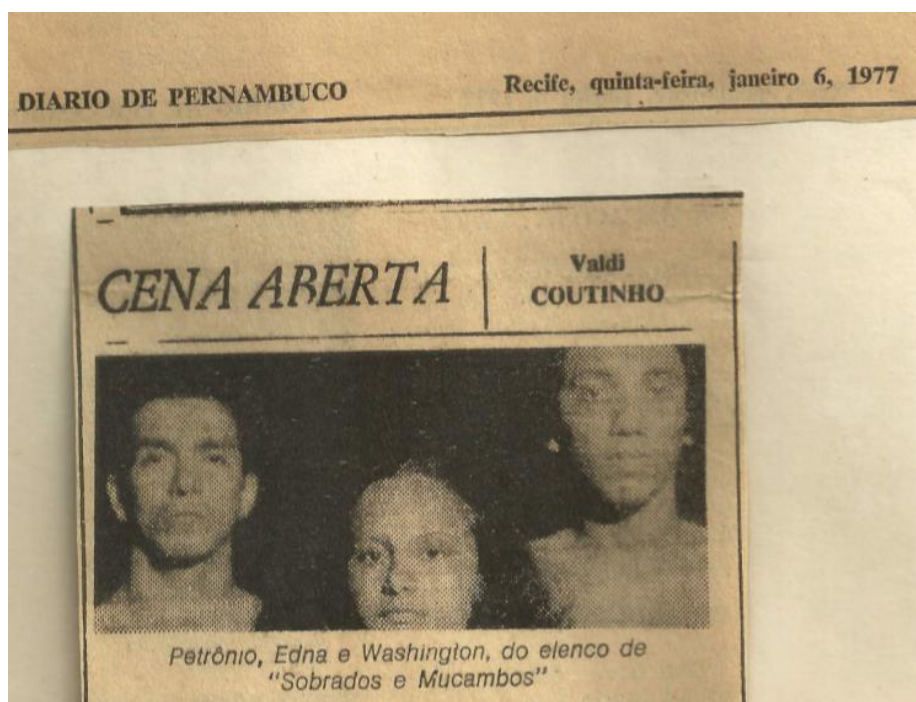
VIVENCIAL COM JOMARD

O Grupo Vivencial, que já tem uma boa soma de apresentações oferecidas ao público pernambucano, algumas das quais com excelente nível artístico (O Pássaro da Gruta Encantada, um exemplo), voltará a cartaz. Desta feita, encenando "Nos abismos da Pernambucália", do escritor Jomard Moniz de Brito, professor de comunicações. A estreia acontecerá na próxima sexta-feira, às 20:30 horas — no auditório do Senac, à av. Visconde Suassuna, 500. — O espetáculo é uma visão cultural da província, com todas as suas experiências "vivicencial-cultural". Uma visão completamente livre, aberta, apocalíptica. Uma mostra da "m a r g i n a l i n t e l e c t u a l i d a d e" sem compactuações. Enfim, a união de dois tipos de trabalho que já encontravam muitos pontos em comuns. O do escritor Jomard com o do Grupo Vivencial. Um tem muita coisa com a outra. Juntos, texto e espetáculo artístico, poderão somar positivo.

chamamento está sendo feito através da imprensa mesmo. As pessoas que comparecerem à abertura da mostra, receberão uma serigrafia-cartaz, de autoria da artista, que substituirá o tradicional convite. Fica assim, feita, a explicação.

VALDI COUTINHO

ANEXO P – DIARIO DE PERNAMBUCO, 06/01/1977



Sobrados e Mucambos na visão Vivencial

"Sobrados e Mucambos" é um espetáculo que procura mostrar "processos vários do nosso Brasil, das matas e dos engenhos: subordinação, acomodação, em termos de raça, em termos de classe, de várias religiões, de cultura e tradições. Verão com os olhos da cara, a estranha formação, do rural patriarcal, também o seu declínio, e o seu prolongamento, nos velhos sobrados urbanos, semi-urbanos das cidades" — assim anunciam os narradores que abrem a "Função". O espetáculo tem a direção geral de Guilherme Coelho, e conta com um elenco de 30 atores, que interpretarão 54 personagens. Eis a ficha técnica da montagem:

cenário e figurino de Rita Diniz, slides de José Cláudio, músicas de Tonico Aguiar, direção musical de Gil Grangerio, coreografia de Airton Tenório, arranjo e execução musical de Luis Cavalcanti, Sílvia Vanderlei, Almir de Oliveira e Tito Mattos, iluminação de Miguel Angelo, maquiagem de Anibal Santiago, fotografias de Rita Redoelli. A peça está em cartaz no Nosso Teatro, até o próximo domingo, sempre às 21 horas, sendo que no domingo haverá uma sessão vespertina, também, às 17 horas. A temporada tem o patrocínio do SNT, do DAC do MEC, e da Secretaria de Educação e Cultura da PMR.

SNT indica comissão para julgar Prêmio 76

ANEXO Q – ARQUIVO NOSSO TEATRO



ANEXO R – VERSO DO PROGRAMA NOS ABISMOS DA PERNAMBUCÁLIA

COM

fábio coelho
gil grangeiro
ivonete mello
maurício campos
petronio de sena

TEXTOS

jomard muniz de brito

DIREÇÃO

guilherme coelho

SLIDES

alcides ferraz e
carlos cordeiro

ILUMINAÇÃO

miguel ângelo

MÚSICA-TEMA

tonico aguiar

AMBIENTAÇÃO

gil grangeiro

um dia ouvi de José Cláudio: o artista deve ser como mulher da
vida com as pernas abertas para todo mundo influências em qualquer
esquina do Batutas ou do Aero Bar Pernambucano Cantinho das Sedes
(com e sem acento) porque um corpo vazio é muito mais cheio de
esperanças por escrever VIVER como se fosse para nada salvar (nem mes-
mo a alegria) e a vanguarda é o investimento pobre (mas não pobre)
de todos nós vivenciados na sutileza e no tempo de misturar
o X na ação — misturação — para você, vocês continuarem... ? --

ANEXO S – DIARIO DE PERNAMBUCO, 28/08/1976

DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, sábado, 28 de agosto de 1976

CENA ABERTA

MAIS UM SHOW:
VIVENCIAL II

Respeitando a grafia do programa, que de início traz dois erros absurdos ("à" no lugar do verbo haver (há) e uma crase chocante), transcrevemos as informações sobre o espetáculo Vivencial II, que será apresentado, esta noite, no Teatro Santa Isabel, às 21 horas: "Exatamente a dois anos o Grupo Vivencial apresentava um espetáculo "Vivencial I", que o lançava e ao mesmo tempo o batizava. Nestes dois anos o Grupo tomou novas dimensões, já que o teatro não é um fim em si e sim um instrumento. Daí torna-se uma sociedade de prestação de serviços, juridicamente capacitada a dar cursos, cursículos e tudo o mais... As outras capacitações é a vivência do dia a dia que lhe torna legítima. O Grupo saiu do Vivencial I e montou "Mada-

CRUZADAS

dia que lhe torna legítima. O Grupo saiu do Vivencial I e montou "Madelena em linha reta" daí deparou-se com "João Andrade em conversa de botequim" e numa criação coletiva fez o "Genesiaco" seguindo para o "Auto de Natal" que precedeu "O Pássaro encantado na Gruta de Ubajara" aportando logo depois "Nos Abismos da Pernambucália" de Jarmard Muniz de Brito (seria com dois "tés") com os "Sete Folegos". O Vivencial tentou neste período de dois anos vários tipos e linhas de espetáculo. Passou pelo teatro de Jornal entrou nas criações coletivas encima de teatros bíblicos, foi à literatura de cordel e adaptou um anti-livro num anti-espetáculo. Agora volta às origens e monta um espetáculo na mesma linha do primeiro (colagem teatral), incluindo uma revisão de todos os seus objetivos e metas de trabalho para fundamentar este novo ciclo da sua vivência que se abre com o "Vivencial II".

Até agora, o Vivencial de Guilherme Coelho ainda não fez Teatro mesmo, isso quando se fala em Teatro respeitando os ditames universais de tal manifestação artística, porém que vem sendo muito badalado e festejado pelos seus inúmeros "shows" rebotativos, lembrando muito determinados programas de televisão, não se tem a menor dúvida. Por isso, acredita-se que o Teatro Santa Isabel vai lotar, esta noite, especialmente porque "as vivecas" (como Guilherme Coelho chama os atores e atrizes do seu elenco) passaram a semana toda improvisando "happening" para fazer publicidade de sua apresentação desta noite. Dizem que o Vivencial II está muito bom. A melhor maneira de saber se estão dizendo a verdade é comparecer ao Santa Isabel, às 21 horas, para ver o "show". Eu mesmo estou programando isso, porque ainda não conheço o trabalho que eles vão apresentar na I Mostra do Teatro Amador de Pernambuco. A direção artística, como sempre acontece, é de Guilherme Coelho.

DIARIO DE
DE UM LOCO

ANEXO T – DIARIO DE PERNAMBUCO, 24/04/1976

10 — Segundo Caderno — DIARIO DE PERNAMBUCO — Recife, sábado, 24 de abril de 1976

Vivencial / 7 Fôlegos

Integrantes do grupo Vivencial, de Olinda, estão apresentando hoje, amanhã e ainda nos dias 7, 8 e 9 do corrente, sempre às 21h, no Museu de Arte Contemporânea, o show musical "7 Fôlegos", que segundo seu diretor, Guilherme Coelho, "é destinado a todos aqueles que não temem o lado oculto da vida nem as minorias eróticas". O texto é de Jomard Muniz de Britto, com alguma coisa de Carlos Drummond de Andrade. Pretende lançar dois compositores: Jairo Dornelas e Ricardo Santos. Participam



ainda Afonso de Maria, Gil Grangeiro e Roberto de França (Pernalonga). O Vivencial está comemorando seu 2º aniversário.

ANEXO U – PROGRAMA DO ESPETÁCULO JOÃO ANDRADE

O VIVENCIAL

APRESENTA

João Andrade em

" CONVERSA DE BOTEQUIM "

O vivencial, enquanto se prepara para sua próxima montagem, que será uma adaptação de Literatura de Cordel, / mostra uma de suas múltiplas facetas, que é o ator - cantor ou cantor - ator, João Andrade, cantando músicas já consagradas pela opinião pública dentro de um carácter eminentemente informal e descontraído.

O Show tem a participação especial de Goretti Alves, que também pertence ao vivencial.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Sr. Presidente do Centro Cultural de Olinda.

Secretário de Turismo - Sr. Silvio Valois

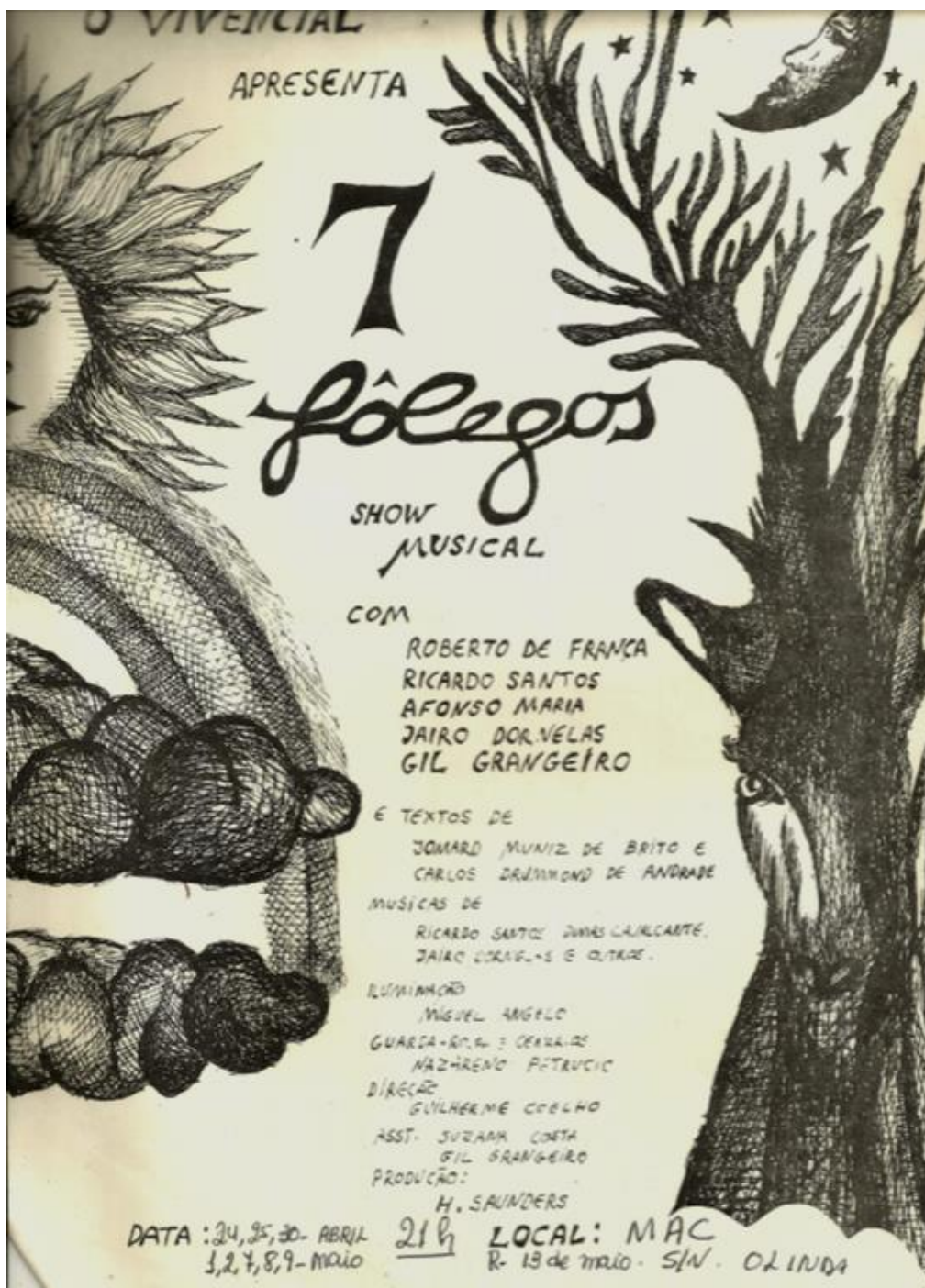
Diretor do grupo folclórico de Olinda - Sr. Carlos Ivan Vieira

JOÃO ANDRADE AGRADECE AINDA O APOIO, A AJUDA E OS INCENTIVOS RECEBIDOS POR PARTE DO VIVENCIAL, SEM O QUAL O SHOW NÃO TERIA SIDO POSSÍVEL.

CENOGRAFIA - OIL GRANGEIRO.

VIOLÃO : JOSÉ ALVES

ANEXO V – PROGRAMA DO ESPETÁCULO 7 FOLÊGOS



O VIVENCIAL
APRESENTA

7 fôlegos

SHOW
MUSICAL

COM

ROBERTO DE FRANÇA
RICARDO SANTOS
AFONSO MARIA
JAIR DORNELAS
GIL GRANGEIRO

E TEXTOS DE
JOMAR MUNIZ DE BRITO E
CARLOS ZAMMONI DE ANDRADE

MÚSICAS DE
RICARDO SANTOS, DUAS CALCANOTE,
JAIR DORNELAS E OUTROS.

ILUMINAÇÃO
MIGUEL ANGELO

GUARDA-ROPA E CENAS DE
NAZARENO PETRUCIO

DIREÇÃO
GUILHERME COELHO

ASST. SUZANA COSTA
GIL GRANGEIRO

PRODUÇÃO:
H. SAUNDERS

DATA: 24, 25, 30 - ABRIL 21h
3, 4, 8, 9 - MAIO LOCAL: MAC
R. 13 de maio. S/N. OLINDA

ANEXO X – JORNAL DO COMMERCIO, 12/07/1974

Vivencial /

Teatro Livre em Olinda

Um grupo de pouco mais de vinte pessoas consegue, em Olinda, ressuscitar o teatro como manifestação cultural de caráter popular; em nenhum vínculo com a chamada "arte de família".

O diretor do espetáculo, Guilherme Coelho, em entrevista ao JORNAL DO COMMERCIO conta o que é e para onde vai o "Vivencial".

R — Guilherme, Vivencial é hoje o espetáculo que retine entre palco e platéia, o pessoal mais bonito dessas bandas; como e quando tudo isto começou?

G — Tudo começou da reunião de jovens olindenses, num grupo que tinha sede na Igreja do Amparo, daí nasceu uma vivência comunitária e consequentemente o Teatro como fruto da vivência do grupo.

R — Quantas vezes o público já pôde assistir o espetáculo de vocês?

G — O público já teve oportunidade de ver o espetáculo aqui em Olinda cinco vezes; uma vez no Colégio S. Bento e quatro no Abrigo de Menores N. S. do Amparo, na Rua do Bon-sucesso, sempre aos sábados, às 21 horas. Em todas as apresentações o teatro esteve superlotado e a reação do público foi sempre muito gratificante nos aplausos e comentários, apesar do espetáculo ser altamente po-lêmico e contundente.

R — O público tem se mostrado maravilhado com o espetáculo; como as pessoas do Vivencial têm reagido a isto?

G — Os atores têm reagido bem aos elogios do público, sem se deixar influenciar muito por eles e procurando fazer o espetáculo cada vez melhor; mas há algumas excessões, pois al-

R — Que horizonte o grupo pretende abrir aí dentro da realidade real de Pernambuco?

G — O horizonte que o grupo pretende abrir da realidade cultural nambucana, é o da crítica e desmitificação da relação à própria cultura e seus determinismos.

R — As experiências vocês têm desenvolvido modulação de voz e expressão corporal, têm repetido o otimismo no espetáculo auto-dirigido pelos atores e apenas coordenado pelo diretor. Você acha a variação da forma

Vivencial faz 'reveillon' para inaugurar o Galpão

O Vivencial promove um "pré-reveillon" em sua sede, nesta noite, marcando assim a inauguração festiva do seu ambiente de "diversiones". Falamos assim porque o próprio Guilherme Coelho batizou o teatrinho (o conhecido "galpão") com o "Vivencial Diversiones". Ali se reunirão, hoje, a partir de 21 horas, o pessoal de teatro, amigos e simpatizantes do grupo e convidados especiais, na base da festa e da confraternização. Será cobrada taxa mínima de Cr\$ 100,00 a cada pessoa, mas, em compensação, o frequentador terá direito a bebida grátis e atrações variadas. As "vivecas" prometem uma prévia de Ano Novo muito quente e uma mostra rápida do que serão suas atividades no ano que se inicia. No local, tão logo regresse de sua temporada no Sul do País (o Vivencial vai participar do Mambembão, viajando no dia 8 para São Paulo), os integrantes do

pósios, etc., constituindo-se numa verdadeira célula viva da cultura teatral no Recife e em Olinda. Isto é uma beleza. Desejamos o maior sucesso ao Vivencial neste novo empreendimento. Vamos comparecer ao "Diversiones", nesta noite, para prestigiar o trabalho do grupo. Não foi moleza a construção do "Vivencial Diversiones" (fica em Salgadinho, Olinda, ao lado daquela imenso casarão rosa que está plantado em plena avenida), feita em regime de mutirão, lentamente, durante todo 1978, pedra sobre pedra, com a colaboração de trabalho e empréstimos de amigos. Uma iniciativa que deve merecer o melhor apoio de todos que se interessam pela ativação do nosso movimento teatral.

BATUTAS

Acontecerá, novamente, a partir de 22 horas do dia 31 (amanhã), mais um "Reveillon dos Artistas", no Batutas, iniciativa

ANEXO Z – FRENTE DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO NOTÍCIAS TROPICAIS

Viventes **NOTÍCIAS TROPICAIS** **Diversões**



SANDRA CARRERO

Recomeçamos, se necessário com magnífica honestidade. Isto abrangendo todos os níveis da vida: é mais que preciso pois trabalhar para fazer germinar idéias novas que carreguem em si a confiança e não o desespero, a luta e não a resignação.



FABIO COSTA

Dura tarefa da auto-apresentação. Na verdade, escrevendo sobre mim mesmo, sou obrigado ao aflitivo risco da corda bamba, para não ser grotescamente presunçoso nem falsamente modesto. E sou a isso obrigado por estar classificado na incômoda categoria de viveco vivente.



VALDENOR HENRIQUE

Atualmente não tenho tempo suficiente para grandes definições. Só sei que sou e pretendo ser cada vez mais exaquirilo-que-esperam-de-mi.



AMERICO BARRETO

Um dia talvez eu aceite o meu balbuciar como parte integrante de mim, e descubra que todos os transplantes que me fizeram, acabaram, talvez danado certo.



AURICEIA FRAGA

Todos não existem, todos é uma expressão inventada e imposta pelos mais fortes, pelos que estão por cima. Porque a vontade de todos é na verdade a vontade deles, nunca a nossa.



GUILHERME COELHO

Bem ou mal comprimos um papel na geléia geral, as vezes contidos aqui presentes, levando adiante a bola da história.



RÊTO DINIZ

SAI DA FRENTE QUE ATRÁS VEM DEBATE

O ESPETÁCULO E SEU (CON) TEXTO

Depois de ter assumido e sumido "REPÚBLICAS INDEPENDENTES", DARLING!, o grupo se precipitou na concepção de uma nova peça, que desse continuidade, ao seu trabalho.

Alçou um longo vôo na tentativa de vencer as alturas e limites anteriores e depois de muitas estripulias veio cair não muito longe do lugar comum de onde levantara seus vôos passados. Portanto "NOTÍCIAS TROPICAIS", nossa nova proposta se situa num lugar muito distante daqui: aqui mesmo - e confirma que "tudo ainda é tal e qual e no entanto nada igual". A peça isola três dos mais evidentes e dialéticos discursos do momento circunstancial - cultural brasileiro; o discurso da direita, o da esquerda e o discurso síntese da "coluna do meio" que no momento antro-político-fágico é o único que consegue polarizar e sintetizar a ideologia e o prazer.

As direitas e as esquerdas ainda não percebem que, sem precisar ser aristotélico e planctônico, a virtude de tomar no centro é descobrir que "o sonho é o projeto do prazer e que está na origem de todas as revoluções culturais e que o direito de lutar pela felicidade até o fim é a única aventura que vale a pena ser vivida".

Ligando esses três discursos o espetáculo traz também a luz da discussão aspectos da repressão-familiar-institucionalizada quando mostra a adaptação de "CONTO PARA FADAS" de João Silverio Trevisan; equívocos de engajamentos políticos-ideológicos dos anos sessenta com o conto "A CHINA ESTÁ LONGE" de João Silverio Trevisan e cenas frívolas da vida pretensamente democrática com a adaptação da crônica "A LOJA DA DEMOCRACIA" de Carlos Eduardo Novaes.

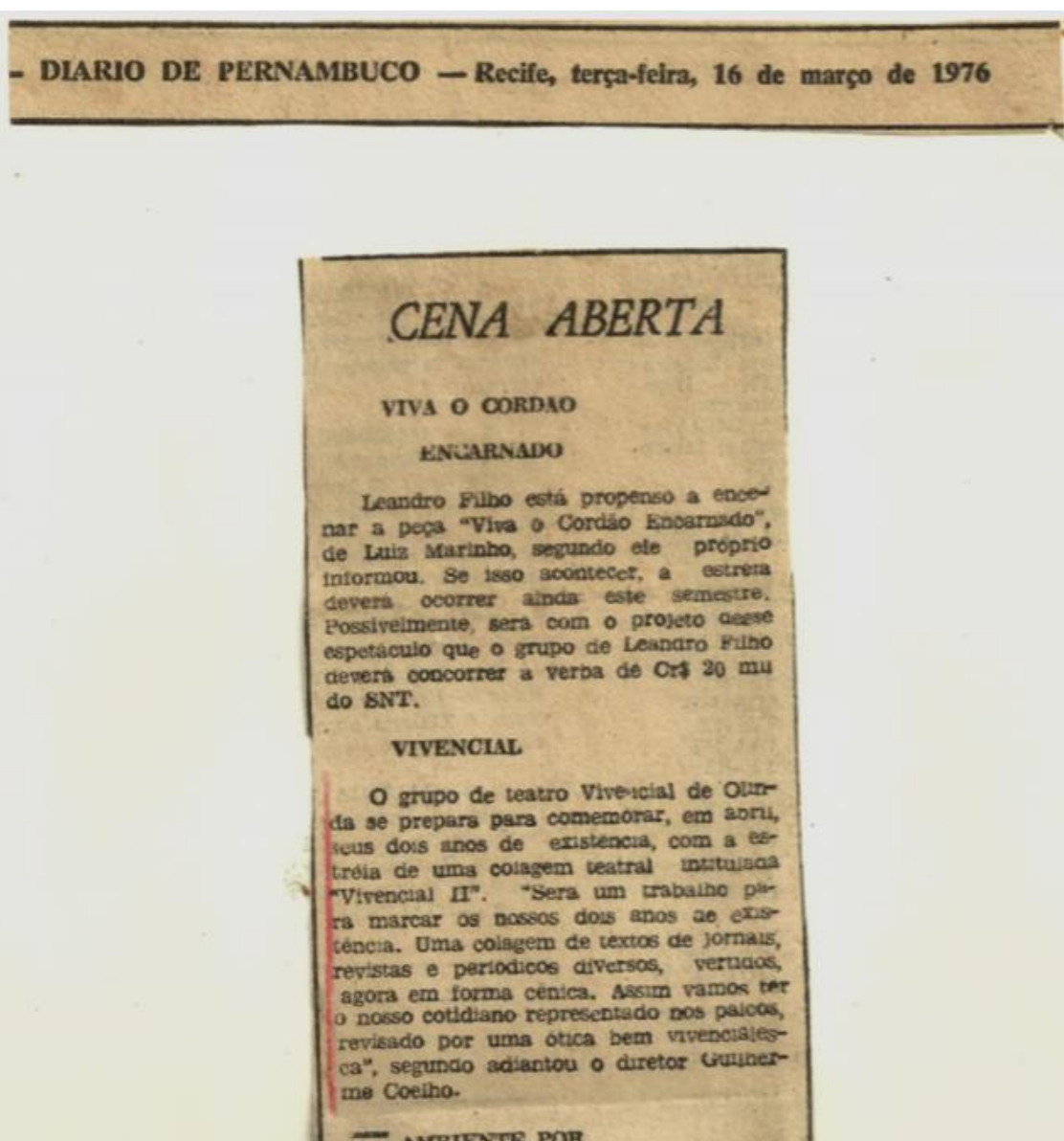
Os atores que fazem o espetáculo são os que restaram daqueles que iniciaram o grupo seis anos atrás, com novos elementos que ao longo desses anos se justaporam-ligaram-aderiram ao grupo. Se transparecem desníveis técnicos na representação dos atores, isso é um reflexo das limitações que nosso teatro local sofre quando deseja fazer um trabalho onde os atores tenham um domínio técnico equiparado e esse empenho se repete quando se procura o comprometimento e a legitimidade ideológica-vivencial das pessoas que fazem o teatro em Pernambuco.

Porque o teatro em Pernambuco está muito vivo-bolindo e atuante; há sempre dois ou três espetáculos em cartaz, muito bem produzidos, com escolha de grandes textos que contenham profundas mensagens e pronunciamentos políticos com atores e diretores rindo e gritando muito, para que frases, juízos ou conceitos não sejam de todo inteligíveis, pois gritar sem falar é uma nobre e saudável maneira de encher de fôlego o espaço sem abalar as estruturas.

Aí está "NOTÍCIAS TROPICAIS" discutindo a vida quicã brasileira, tocando pra diante a bola da história cumprindo o papel ao qual arrebatou.

GUILHERME COELHO

ANEXO AA – DIARIO DE PERNAMBUCO, 16/03/1976



ANEXO AB – JORNAL REPÚBLICA, 09/01/1980

PÁGINA 12

REPÚBLICA
CULTURA

QUARTA-FEIRA 9 DE JANEIRO DE 1980

A terceira viagem do “Mambembão”

MARCELO FAGÁ

Desde que a peça **Mockinpot**, apresentada por um ilustre desconhecido grupo de teatro amador do Rio Grande do Sul, arrebatou prêmios e unânimes recomendações especiais e destaques nos balanços de fim de ano da crítica, em 76, o monopólio absoluto do eixo Rio-São Paulo, em matéria de qualidade e inventiva teatral, foi colocado em questão. Nas águas da vitoriosa experiência da

tem cumprido o seu objetivo, chegando mesmo a sacudir a rotineira poeira que geralmente toma conta do cartaz teatral nessa época fora de estação, nos dois grandes centros. E graças a ele muitos grupos amadores foram salvos, pelo menos por algum período, da indigência absoluta, como aconteceu com o teatro experimental do Sesc de Manaus, que obteve grande sucesso no Mambembão de ano passado com **Tem**

Foi aliás, a “conquista do Sul”, que permitiu a sobrevivência do grupo, então às voltas com inúmeros problemas, segundo testemunho do próprio Márcio de Souza, que também dirigia o espetáculo. Outro grupo amador regional salvo pelo Mambembão foi o Vivencial Diversiones, de Recife, que arrancou prestigiosas referências críticas com o seu **República Darling Independência**.

identificação com a problemática da região e, de preferência, ser de um autor também local. O que não impediu que no ano passado fosse apresentada, aliás, com muito sucesso, a conhecida **Eles não usam Black-tie**, de Gianfrancesco Guarnieri.

O SNT também não esconde as dificuldades da realização do projeto e insiste em que “os espetáculos convidados não significam obrigatoriamente

por assessores do órgão, que durante meses percorreram diversos Estados. Já que muitos simplesmente deixaram de vir por problemas internos dos próprios grupos, ou a impossibilidade de se ausentar das suas cidades”.

Os dez espetáculos convidados deste ano do Mambembão receberão do SNT passagens, hospedagem e terão direito à renda da bilheteria que conseguirem, além da

ANEXO AC – DIARIO DE PERNAMBUCO, 08/01/1977



Vivencial adiou estréia: problemas com Censura

As pessoas que foram ver a estréia de "Sobrados e Mocambos", de Hermilo Borba Filho, quarta-feira passada, no Nosso Teatro, não realizaram seu desejo. A peça não foi apresentada, segundo explicações do diretor Guilherme Coelho, porque houvera problemas com a Censura Federal que não aprovara o espetáculo. Daí, novo ensaio foi realizado para os censores federais, e tudo indica que a peça fez sua estréia na noite seguinte, devendo ser apresentada, normalmente, hoje e amanhã, no mesmo local e na mesma hora. O fato não causa estranheza, pois isso já aconteceu em outras oportunidades anteriores, com o mesmo grupo. Lembro que o "Vivencial II" teve sua estréia adiada, várias vezes, nas mesmas circunstâncias. Vale ressaltar que essas coisas contribuem, inclusive, para valorizar muito mais o trabalho a ser apresentado, pois causam celeuma, despertam os ânimos do público, e o sensacionalismo feito em cima do assunto é um estimulante para as grandes platéias. Ao jornalista Manoel Costa, que estava presente na ocasião, é teve que voltar do Nosso Teatro sem ver a peça, Guilherme Coelho explicou que a Censura Federal fizera o corte de dois slides de José Cláudio, e "vetou alguns trechos que eram considerados inofensivos pela direção do espetáculo deixando passar

cia, ritmo e omissão (esquecimento) do texto". E deu mais um dia para o pessoal acabar de aprontá-lo.

Bem, o importante é lembrar que, superados os problemas, espera-se que a peça esteja sendo apresentada, hoje e amanhã, no Nosso Teatro, como estava previsto.

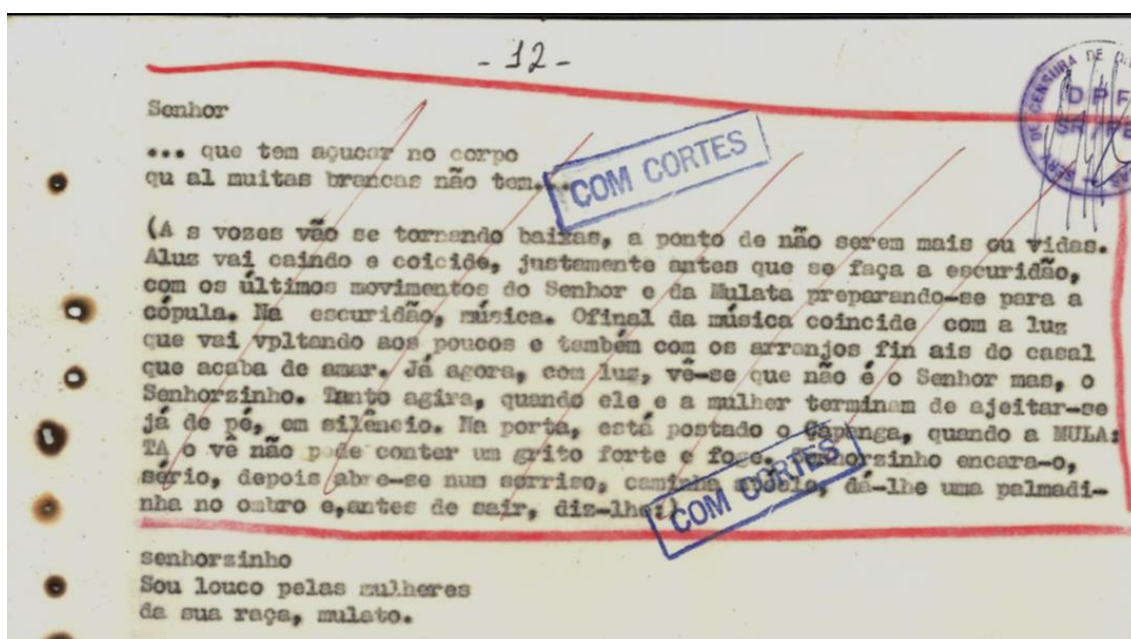
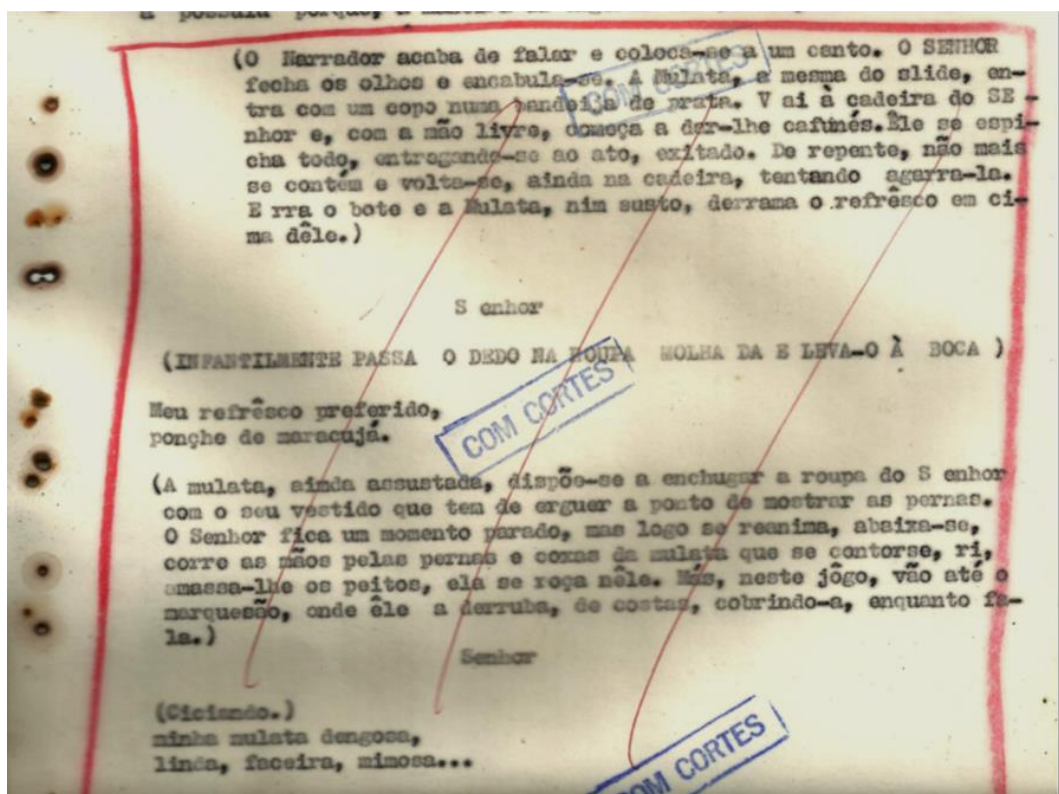
INFORMAÇÃO PARA ATORES

O Dinâmico Grupo de Teatro, recentemente fundado no Bonsucesso, em Olinda, por Hélio José vai reunir alguns professores de arte cênica para ministrar um rápido curso de informação teatral para seus atores. Durante 10 dias, diariamente, no Cine Teatro Bonsucesso, eles receberão algumas noções básicas de encenação através de Guilherme Coelho, Petrúcio Nazareno, Carlos Bartolomeu, Miguel e Fernando Santana, entre outros. A iniciativa conta com a colaboração do Teatro Experimental de Olinda, e será prestigiada pelo Setor de Atividades Artísticas do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Olinda.

QUATRO OPÇÕES

Esta noite, no Recife, quatro boas opções para o público de teatro: "Sobrados e Mocambos", de Hermilo Borba Filho, pelo elenco do Vi-

ANEXO AD – TRECHOS DO ESPETÁCULO SOBRADOS E MUCAMBOS CENSURADOS



Uma linha de horizonte sobre os seios, um candeeiro de porcelana em volta das mangas, pregas, mais pregas, até a barra da saia; e levanta a saia sinha!

(as mulheres, voluptuosas, começam a despir-se, dançando. A boceteira distribui adornos. Do grupo, que continua numa dança lenta, com rendas e mais rendas, fitas e mais fitas, destacam-se a 1ª e a 2ª sãnhazinhas. Quase despidas, a 1ª senta-se e a 2ª começa a dar-lhes cafuné. Somente elas estão iluminadas. Elas e a Boceteira que mais parece um ente sobrenatural. Os dedos da 2ª passam, da cabeça da 1ª, para os seus braços, o colo, os seios, esmagando-os. Curva-se a beija-a, uma mão sai do seio e se dirige para as pernas da companheira. O grupo, na penumbra, se assemelha a bacantes, acasaladas, quase estaticas. Com o final da musica tudo cai na obscuridade e termina o interlúdio.)

SENHOR

Que mula tá, Ruão?

CA PANGA

A Sempreviva assanhada,
nem ali no marquêsão...

SENHOR

Como ousas, sacripeta,
censurar meu proceder?

CANGA

Censurar Vossa Mercê?
Longe de mim tal pecado.

SENHOR

Fechei a sala todinha
pra ninguém me interromper,
mas tu, que és atrevido,
ontem, quando eu
trepava com Sempreviva
pelo buraco da chave
não sei como se meteu

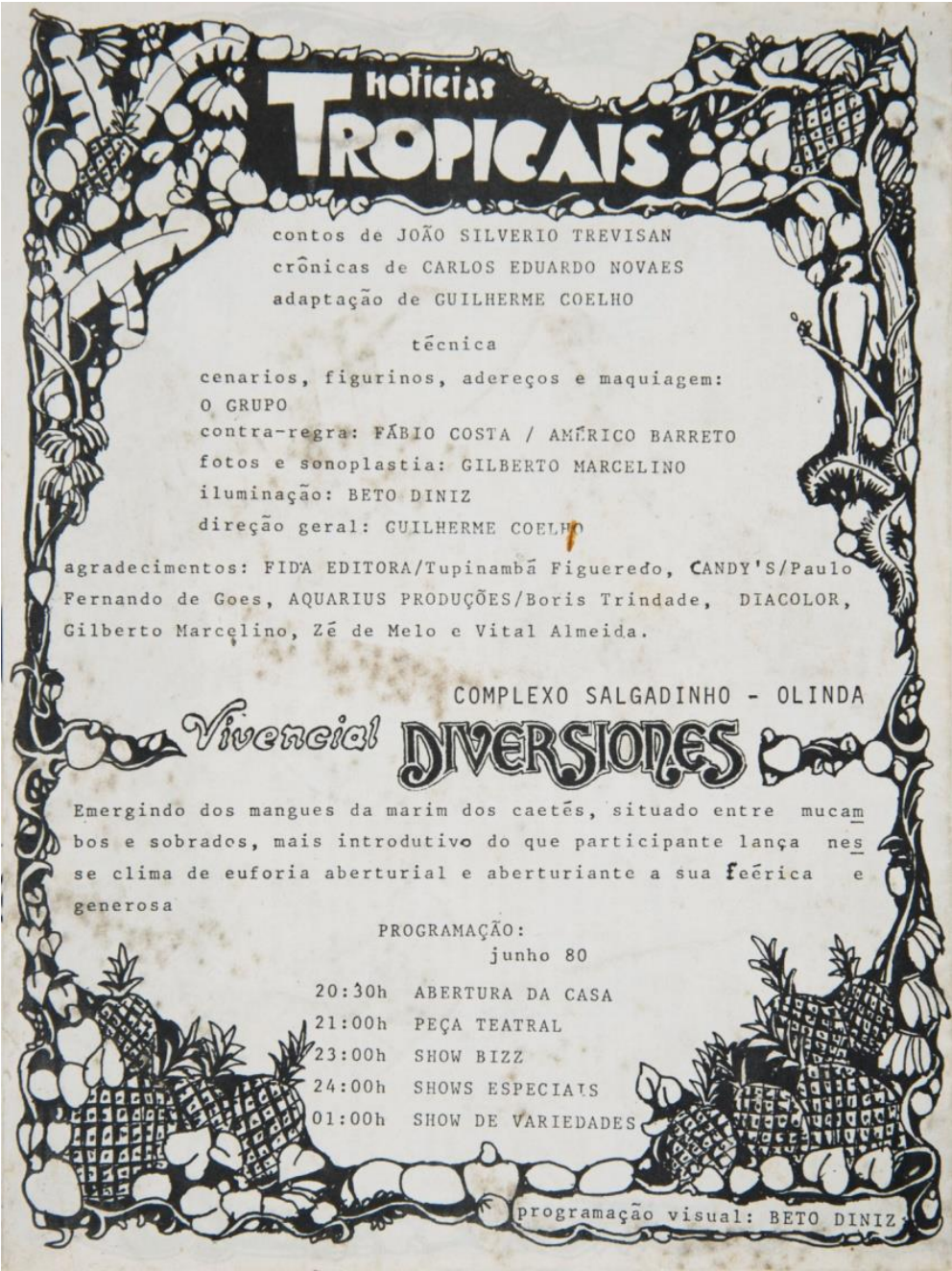
CAPANGA

Foi outro jôgo que eu vi
hoje mesmo nesta sala

SENHOR

Mas jôgo de quem?

ANEXO AE – VERSO DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO NOTÍCIAS TROPICAIS



Notícias TROPICAIS

contos de JOÃO SILVERIO TREVISAN
crônicas de CARLOS EDUARDO NOVAES
adaptação de GUILHERME COELHO

técnica

cenários, figurinos, adereços e maquiagem:
O GRUPO
contra-regra: FÁBIO COSTA / AMÉRICO BARRETO
fotos e sonoplastia: GILBERTO MARCELINO
iluminação: BETO DINIZ
direção geral: GUILHERME COELHO

agradecimentos: FIDA EDITORA/Tupinambá Figueredo, CANDY'S/Paulo
Fernando de Goes, AQUARIUS PRODUÇÕES/Boris Trindade, DIACOLOR,
Gilberto Marcelino, Zé de Melo e Vital Almeida.

COMPLEXO SALGADINHO - OLINDA

Vivencial **DIVERSIONES**

Emergindo dos mangues da marim dos caetês, situado entre mucam
bos e sobrados, mais introdutivo do que participante lança nes
se clima de euforia aberturial e aberturiente a sua feérica e
generosa

PROGRAMAÇÃO:
junho 80

20:30h ABERTURA DA CASA
21:00h PEÇA TEATRAL
23:00h SHOW BIZZ
24:00h SHOWS ESPECIAIS
01:00h SHOW DE VARIEDADES

programação visual: BETO DINIZ

**ANEXO AF – DOCUMENTOS OFICIAIS DA CENSURA SOBRE A PROIBIÇÃO DA
TELENOVELA ROQUE SANTEIRO**

 MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS		
CERTIFICADO Nº 51.102	FILME PARA: TELENOVELA	mm/cdr XX . XX . XX .
TÍTULO EM PORTUGUÊS: "ROQUE SANTEIRO"		CAPs. 11/12 --
TÍTULO ORIGINAL: "ROQUE SANTEIRO"		
DIRETOR: PAULO UBIRATAN		
CLASSIFICAÇÃO PROIBIDO PARA ANTES DAS 20:00 HORAS	Válido até 02 DE JULHO DE 1990	Emitido em 02 DE JULHO DE 1985
JUSTIFICAÇÃO DE IMPROPRIEDADE		<i>Coriolano de L. Fagundes</i> CORIOLOANO DE LOIOLA C. FAGUNDES DIRETOR DA DCDP
CERTIFICADO Nº 51.102 FILME: "ROQUE SANTEIRO" SÉRIE: TELENOVELA PRODUTOR: CENTRAL GLOBO DE PRODUÇÃO DISTRIBUIDOR: REDE GLOBO DE TELEVISÃO DECISÃO DA DCDP: PROIBIDO PARA ANTES DAS 20:00 HORAS. COM CORTES: CAP. 12 PÁG. 05. CONFORME ASSINALADO NO "SCRIPT". PARTES NÃO GRAVADAS: CAP. 11 PÁGs. 06 E 07. CONFORME ASSINALADO NO "SCRIPT". - LIVRE PARA EXPORTAÇÃO.		
		COM CORTES
BRASILIA 02 DE JULHO DE 1985 SERVIÇO GRÁFICO DO DPF		 RAYMUNDO EUSTÁQUIO DE MESQUITA CHEFE DO SC/DCDP

ROQUE RIBEIRO - CAP. 10 - PÁG. 6

GERSON OLHA, QUERIA LHE DIZER ALGO... VOCÊ ESTAVA ÓTIMA HOJE, EM TODAS AS CENAS.

LINDA ESTAVA? OBLIGADA PELO INCÓGNITO, ESTOU PRECISANDO DISSO.

GERSON EU ACHO QUE VOCÊ TEM MUITO... MUITO A DAR... O QUE ESTÁ LHE FALTANDO É... ALGUÉM QUE ENTENDA QUE ISSO DE DENTRO DE VOCÊ...

LINDA ESPERO QUE VOCÊ FAÇA ISSO.

ELE DIZ COM CALOR.

GERSON VOU FAZER!... VOU FAZER!

TITO (OFF) LINDA!

LINDA ESTOU AQUI, QUERIDO!

TITO (OFF) QUE É QUE VOCÊ TÁ FAZENDO AÍ?

LINDA NADA, QUERIDO. JÁ ESTOU indo...

ELA ENTRA NO QUARTO. GERSON FICA UM MOMENTO PENSATIVO, ENTRA NO SEU QUARTO.

CORTE

SET - QUARTO DE PORCINA - DIA

ORFONIA - CANTO DE GALO - PÁSSAROS

PORCINA DESPERTA. VÊ ROBERTO DORMINDO. PREOCUPA-SE, SACODE-O.

PORCINA EII... ROBERTO!... ACORDAI...

ELE DESPERTA.

ROBERTO AH!... QUE?... QUE HORAS SÃO? MATO DE TRÊS HORAS?

PORCINA DUAS HORAS?... JÁ É DIA, HOMEM!

ELE LEVANTA-SE DE UM SALTO.

ROBERTO O QUE?

PORCINA FALAMOS DO SONO...

ROBERTO NÃO É POSSÍVEL!... E AGORA?...

PORCINA DEPRESSAI SE ALGUÉM VÊ VOCÊ SAINDO DAQUI ESTOU PERDIDA!

ROBERTO PERDIDA ESTOU EU!

ELE SE APROXIMA DA PORCINA.

CORTE

SET - QUARTO - DIA

GERSON, LUISÃO, CARLA E TODA A EQUIPE ESTÁ REUNIDA NO SALÃO.

LUISÃO O QUE VOCÊ ACHA QUE DEVEMOS FAZER?

GERSON NÃO SEI... ACHO QUE DEVEMOS PROCURAR O DELEGADO...

LC

ANEXO AG – DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 25/12/1975

25/12/75
CENA ABERTA
O VIVENCIAL

Quando a gente começa a fazer um retrospecto no movimento teatral do Recife, neste ano que está findando, nos vem logo à lembrança o trabalho de um grupo que, dia a dia, se consolida diante da opinião pública, pela marcante personalidade do seu trabalho. Estou falando do Vivencial, de Guilherme Coelho, seu fundador, líder e principal comandante. Este ano, mais uma vez, o Vivencial mostrou serviço, inclusive com um progresso indiscutível. Deu os seus primeiros vãos. Antes, o grupo se limitava a levar seus espetáculos pelos mais variados lugares, porém, ainda sem palco, sem ribalta, sem aqueles requisitos formais de uma casa de espetáculo propriamente dita. Foi assim como o Vivencial II, num abrigo de Olinda, na Ribeira, numa Igreja, etc. Este ano, saiu deste tipo de trabalho, de caráter mais popular, quando a platéia mais exigente e comodista tinha que sair do seu conforto para prestigiar os espetáculos do Vivencial nos lugares mais excêntricos possíveis, e nada, dentro dos padrões pré-estabelecidos. Agora, não: o Vivencial veio até o público exigente e comodista. Apresentou-se no Nosso Teatro, no Festival de Teatro Amador, a melhor casa de espetáculos do Recife, no momento. E, para surpresa de alguns, os resultados cênicos foram bem melhores, muito mais compreendidos e bem aceitos. Depois, no auditório do Senac,

Depois, no auditório do Senac, com "Nos Abismos da Pernambucália", de Jomard Muniz de Brito. Nas duas oportunidades, o Vivencial manteve-se fiel à sua linha de encenação, sem perder o elo com as suas origens, e soube também adaptar-se às novas circunstâncias que haveriam de se impor a esta nova etapa de trabalho. Daí, o seu maior mérito: manter-se fiel ao tipo de comunicação cênica que marcou o início da vida do grupo teatral, sem cair nos excessos do teatro despojado, sem as limitações que agora se impunham pelo palco, refletores, marcação, nível mais seleto da platéia, etc. A expressão corporal continuou sendo a força do Vivencial, porém, complementada por um trabalho mais elaborado em cima do texto, da iluminação, da própria postura do ator no palco, e o mais importante: a condição do ator face a uma platéia que vai exigir o máximo dele, esquartejá-lo, radiografá-lo, porque está tendo um contato mais direto com ele. E pude constatar que o Vivencial vai indo muito bem, está dando o seu recado com perfeição, agora, nesta nova fase. Sabendo extrair o que pode desse contato mais cru com o público exigente, da iluminação (antes, era precária, insuficiente) da dicção (antes, as condições ambientais faziam com que se perdoasse o "não ouvir quase nada"). O que estou querendo resumir é o seguinte: o Vivencial, ano passado, era um grupo que a

tatar que o Vivencial vai indo muito bem, está dando o seu recado com perfeição, agora, nesta nova fase. Sabendo extrair o que pode desse contato mais cru com o público exigente, da iluminação (antes, era precária, insuficiente) da dicção (antes, as condições ambientais faziam com que se perdoasse o "não ouvir quase nada"). O que estou querendo resumir é o seguinte: o Vivencial, ano passado, era um grupo que a gente via e saía dizendo: "foi um espetáculo bonito". Porque a gente deixava o resto por conta das carências com que o grupo se apresentava. Hoje, não, depois que a gente viu o Vivencial no Nosso Teatro e no auditório do Sesc, a gente diz: o pessoal está sabendo das coisas, aproveita o que tem, sabe da sua força e como usá-la, entende que deve dar o máximo com os novos recursos e dá mesmo. O Vivencial, minha gente, se continuar assim, vai se tornar um grupo efetivamente irreversível para o teatro pernambucano. — VALDI COUTINHO.

ANEXO AH – JORNAL DO COMMERCIO, 27/11/1975

JORNAL DO COMMERCIO — Recife — Quinta-feira, 27 de novembro de 1975

Pernambucália e Vivencial no Senac

A começar de hoje e repetindo-se amanhã e depois, sempre com início às 20h30m teremos no auditório do Senac (av. Visconde de Suassuna, 502) o espetáculo "Nos abismos da pernambucália", com base no anti-livro de Jomard Muniz de Britto, e encenado pelo grupo Vivencial, de Olinda.

Na verdade quem conhece Jomard (e quem não conhece?) e, também, o grupo Vivencial, facilmente imaginará o que vai ser esse espetáculo. Certamente que não será uma peça em termos tradicionais. Assim o público que lá for (estudante paga apenas Cr\$ 5,00) terá que se imbuir da mesma atitude assumida pelos atores; de total descompromisso, aceitando ver (para crer?).

O grupo Vivencial tem, já, uma grande experiência de teatro, numa forma onde o corpo (e não a palavra) tem a função primordial de comunicação. Eles sempre fazem espetáculos mais visuais/plásticos (do que verba's), o que em si pode significar uma maneira de contestar a forma tradicional de representar. Por sua vez Jomard,



professor e escritor, já rompen há muito tempo os esquemas da simples palavra.

A direção de "Nos abismos da pernambucália" é de Guilherme Coelho, com ambientação de Gil Grangeiro. Sides de Alcides Ferraz e Carlos Cordeiro. Illuminação de Miguel Angelo. Música-tema de Tonico Aguiar.

SEXOLOGIA

Na próxima semana, de segunda a sexta, teremos

no auditório do Senac (o mesmo na peça acima), um Seminário de Sexologia, com uma série de cinco conferências, sempre às 20h. Vão falar o prof. Haydée Teixeira escritor Joel Pontes, psicóloga Maria Auxiliadora Moura, jornalista Léa Pabst Craiveiro, psiquiatra Samuel Hualak. Coordenação do curso é de Jomard Muniz de Britto. Inscrições no edifício Libano, rua do Hospício, 859, sobre-loja (apart. 01), das 14 às 19h.

CELSON MARCONI

ANEXO AI – DIÁRIO OFICIAL, 06/05/1982

Relator: Valmir Lima - Revisor: Clóvis Valença - Processo Nº
RO-2120/81 - Assunto: Recurso Ordinário - Procedência: 1a. JCI
do Recife-Pe.- Recorrente: Antônio Roberto de Lira França - Re-
corrido: Grupo do Teatro Vivencial - Advogado: Dra. Ma. da Con-
ceição Ribeiro de Barros e Silva.

ANEXO AJ – DIÁRIO OFICIAL, SETEMBRO DE 1983

1a. JUNTA DE CONCILIAÇÃO E JULGAMENTO DO RECIFE

EDITAL DE CITAÇÃO

O Doutor Ma. da C.C. de Oliveira, Juiz do Trabalho, em exercício na 1a. JCJ do Recife, em virtude da lei, etc.

FAZ SABER a todos quanto virem o presente edital, que fica CITADA GUILHERME PONTES COELHO, com endereço à Rua Teófilo Vasconcelos, 41 - Rosarinho, e atualmente ignorado, para pagar em 48 horas, ou garantir a execução, sob pena de penhora, a quantia de Cr\$ 8.462.899,07 (oito milhões, quatrocentos e sessenta e dois mil, oitocentos e noventa e nove cruzeiros e sete centavos) correspondente ao principal, acessórios e custas, referentes ao Proc. 1a. JCJ - 1165/81, entre partes: Roberto, ou melhor, Antônio Roberto de Lira França exequente(s) e Grupo do Teatro Vivencial, executado(s).

O presente edital será publicado no Diário da Justiça deste Estado, considerando-se vencida a citação assim que decorridas as quarenta e oito (48) horas a partir de sua publicação.

Dado e passado nesta cidade do Recife, ao dia 19 do mês de setembro do ano de mil novecentos e oitenta e três. Eu, Climir Ferreira, datilografei, e eu, Carmem Lapenda (Diretor(a) de secretaria), subscrevi.

Ma. da C.C. de Oliveira - Juiz do Trabalho - 1a. JCJ do Recife.

ANEXO AK – A REPÚBLICA, 28/01/1981

A REPÚBLICA

QUARTA-FEIRA, 28/01/1981



Grupo Vivencial de Olinda abre Café-Teatro

O Grupo Vivencial de Olinda está chegando aqui para abrir uma casa de espetáculos novos, envolvendo diferentes manifestações artísticas e seus integrantes estão tentando estabelecer contatos com os grupos locais para uma aproximação e intercâmbio de experiências.

Integrado por Américo Barreto e Fábio Lima, o Grupo foi fundado há seis anos, atuando em Olinda uma casa de espetáculo de variedades, com funcionamento normal entre terça e domingo de todas as semanas, apresentando teatro, shows musicais e variedades.

Seus espetáculos começam às 21 horas, seguindo até 3 horas da manhã, sempre contando com grande aceitação popular, visto que além das partes artísticas, funciona serviço de bar com espetáculos de streap-tease, travestis, show, discotec, dancing entre outras atividades.

Após a estada em Natal do Grupo Só-Riso, no passado, o Vivencial de Olinda tomou conhecimento de que esta capital oferecia um bom mercado de arte, necessitando de uma alternativa noturna com todas essas variedades de

apresentação, abrindo espaço na cultura para tais atividades.

Dai que os integrantes do Vivencial chegaram esta semana a Natal, tendo alugado um galpão localizado na rua Joaquim Lourival, 546, Dix Sept-Rosado, proximidades da Caixa da Caern, na Av. Seis.

No local, o Grupo Vivencial pretende instalar um Café-Teatro, cujo nome escolhido é "Vivace", para apresentações de espetáculos, shows, dancing, streap-tease, teatros, entre outras atividades, principalmente com grupos locais.

O VIVACE estará funcionando já a partir de março visto que para fevereiro seus organizadores pretende concluir suas instalações, preparando o pessoal que irá trabalhar nos programas.

Os espetáculos serão apresentados todas as noites e desde já os organizadores se encontram no local para atender a todos quantos se interessarem em tais manifestações artísticas, para entendimentos e acertos de participação de acordo com os seus trabalhos.

ANEXO AL – DIARIO DE PERNAMBUCO, 05/08/1983

TEATRO
VALDI COUTINHO

Houve um tempo em Olinda...

Na administração de Germano Coelho, até que o Ponta de Rua, grupo independente e revolucionário, sustentou uma barra, dinamizando um espaço na Boa Hora. E o Vivencial se tornou "Diversões", no Complexo Salgadinho

- divisa entre os dois municípios - cuja casa se encontra fechada e abandonada, no momento, por questões de desentendimentos entre os integrantes do conjunto.